ISSN 1405-4752

Intersticios
FILOSOFIA/ARTE/RELIGION

FILOSOFÍA Y LITERATURA:
METÁFORA, INTERPRETACIÓN Y LÍMITE



Publicación Semestral de la Escuela de Filosofía
del Instituto Internacional de Filosofía,
Universidad Intercontinental,
México, año 11/núm. 25/2006

DUCIT ET DOCET
UNIVERSIDAD INTERCONTINENTAL

Intersticios

FILOSOFIA/ARTE/RELIGION

FILOSOFÍA Y LITERATURA:
METÁFORA, INTERPRETACIÓN Y LÍMITE

Publicación Semestral de la Escuela de Filosofía
del Instituto Internacional de Filosofía,
Universidad Intercontinental,
México, año 11/núm. 25/2006

DUCIT ET DOCET

UNIVERSIDAD
INTERCONTINENTAL

INTERSTICIOS FILOSOFÍA/ ARTE/ RELIGIÓN,
publicación de la Escuela de Filosofía del
Instituto Internacional de Filosofía, A.C., Universidad Intercontinental.
La revista es semestral y fue impresa en octubre de 2006.
Editor responsable: Eva González Pérez
Número de certificado de la reserva otorgado por el Instituto Nacional
del Derecho de Autor: 04-2003-031713005200-102
Número de Certificado de Licitud de Título: 12786
Número de Certificado de Licitud de Contenido: 10358
Domicilio de la Publicación:
Insurgentes Sur núms. 4135 y 4303, Col. Santa Úrsula Xitla,
C.P. 14420, Tlalpan, México, D.F.
Imprenta: Editorial Ducere, S.A. de C.V.,
Rosa Esmeralda núm. 3 Bis, Col. Molino de Rosas,
México, D.F., C.P. 01470 Tel. 5680 2235
Distribuidor: Instituto Internacional de Filosofía, A. C.
Universidad Intercontinental,
Insurgentes Sur núms. 4135 y 4303, Col. Santa Úrsula Xitla,
C.P. 14420, Tlalpan, México, D.F.

Intersticios
FILOSOFÍA/ARTE/RELIGIÓN

Los artículos presentados en esta publicación son sometidos a doble dictamen ciego; los textos escritos por los miembros del Consejo editorial se someten a evaluación externa.
El contenido es responsabilidad exclusiva de sus autores.

Intersticios se halla incluida en los siguientes índices: Clase, Conaculta, Filos, Centro de Recursos Documentales e Informáticos de la OEI y Latindex.

Este número contó con el apoyo de Metanexus.

Precio por ejemplar: $100.00
Suscripción anual (2 números): $190.00

Correspondencia y suscripciones:
Escuela de Filosofía
Instituto Internacional de Filosofía
Universidad Intercontinental
Insurgentes Sur núm. 4303,
C.P. 14420 México, D.F.
Tel. 5487 1430 Fax 5487 1337
http://servicios.uic.edu.mx/intersticios/index2.htm

La edición consta de 500 ejemplares.

Portada: "Imagen de la memoria 2",
Ingrid Fugellie Gezan,
Mixta sobre tela, 50 x 40 cm, 2000

INSTITUTO INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA, A.C.
UNIVERSIDAD INTERCONTINENTAL

Rector: Sergio César Espinosa González
Escuela de Filosofía: Tomás E. Almorín

La revista *Intersticios* de la Escuela de Filosofía de la Universidad Intercontinental es un proyecto editorial que se interesa en fomentar el encuentro y la profundización de las ideas que nos anteceden, así como en producir y desarrollar nuevas vertientes de pensamiento y discusión. Cada uno de sus volúmenes recorre y suscita las zonas de encuentro de la filosofía (sección monográfica), el arte y la religión (3ª sección) consigo mismos y entre sí, al tiempo que busca no sólo la convivencia entre la filosofía de la cultura, la hermenéutica filosófica, el pensamiento de inspiración cristiana y la tradición clásica (*Dossier*), sino también un nuevo resultado teórico irreductible a cada una de estas líneas por separado. Éste es el perfil teórico de nuestra Escuela, que insiste en el tema principal de la apertura al decir del otro, como reto común a estas mismas expresiones teóricas que así contienen en su propio estatus discursivo la múltiple determinación de los intersticios: los mismos que la revista en su conjunto reconoce como la marca tensional de los tiempos de hoy, y para la que la filosofía, el arte y la religión no pueden menos que promover un plus de sentido y creatividad.

ÍNDICE

"La literatura es sólo un aterrador conjunto de imágenes escasas, visiones fantasmáticas, pérdidas de todo tipo. Por ahí, sin embargo, en esos **intersticios**, entre la literatura y la vida, una pequeña luz aparece y podemos intuir un primer intento de respuesta".

Lorenzo Helguero

PRESENTACIÓN

Con treinta años de edad, la Escuela de Filosofía ha logrado concretar, en Intersticios, *la intención de construir un espacio que dé cuenta de una auténtica vida académica. Las páginas que con gusto presento son parte de un fructífero esfuerzo que conjunta pasiones e inteligencias que a lo largo del tiempo han contribuido a la madurez de esta revista.*

El amante del conocimiento abierto y transdisciplinario, de la pasión estética, de la filosofía confrontadora, de la búsqueda de trascendencia y de la reflexión psicoanalítica sobre cultura, acertará al elegir un buen sillón como compañero de lectura de este número, en el que la literatura es la protagonista. La historia, la teología, la filosofía, la antropología, la economía y el psicoanálisis, asisten expectantes como interlocutores.

El grito, la pasión y el misterio del antiguo oriente se convierten en palabra y se humanizan en Grecia. Antes del triunfo de Apolo en la equilibrada normativa de la estética, maestra del mundo y creadora de la perfección definitiva de las formas artísticas, surgían incontenibles fuerzas en las raíces del viejo heleno, reconocedor de Dionisio. El drama y la poesía se escribían para la representación, para ser gozados y vividos por la colectividad, de forma muy distinta de la que nuestra individualidad, en su endeble ascetismo, hace hoy día.

No obstante ser una consumada autora posmoderna cuando toca a otros autores, Leticia Flores, con su impecable estilo clásico descriptivo, nos permite regresar a los tiempos de libertad en la polis, *que inspiraron en Aristóteles la reflexión sobre la poesía, complicado tema para los filósofos; un buen dionisiaco quizá concordaría conmigo.*

Y entre Apolo y Dionisio, llevados por Alberto Constante, nos sumergimos en las pasiones de la hija de Yocasta y Edipo, o de la mano de Greta Rivara, presenciamos la reconciliación—al estilo posmoderno— entre el Olimpo y la razón que la filosofía contemporánea nos brinda: Ricoeur, en la insustituible presencia de la metáfora liberadora.

La andadura se torna difícil cuando llegamos a Víctor Hugo Méndez. A partir de Platón, su exposición del espinoso problema ético de la eutanasia y la eugenesia, el modo en que ambas se muestran entre artesanos y ricos, nos evidencia la urgente necesidad de reflexionar en torno de ellas si es que aspiramos a ser una sociedad justa.

No sólo Aristóteles y Platón, que eligen la poesía, sino también Cervantes, san Agustín, Nietzche, Freud, Hitler, Ricoeur y Gadamer figuran entre los invitados especiales de este número. Todos suben a una barca —evocamos el momento en el que Ulises invita a atarnos al mástil para navegar entre la presencia encantadora de las míticas sirenas— y llegan primero a la espesura de la selva veracruzana, donde duendes de piedra atestiguan la pasión humana de intentar comprendernos.

Con el esmerado estilo del investigador sistemático de campo y la frescura de un lenguaje asequible, desde una perspectiva "artístico-arqueológica", Miguel Ángel Ríos nos lleva, en un ordenado viaje, a las selvas ancestrales de la "Cultura Madre". Desde las polémicas desatadas en la Europa del siglo XVI *hasta las universidades norteamericanas en el* XX, *la situación temporal de la cultura olmeca, su lenguaje, sus orígenes y su relación y distancia con otras culturas dan cuenta de la vehemente necesidad de construir identidades.*

Partimos después a territorio colombiano, donde la ficción se antepone a la historia y se une a la novela: ¡la novela como ficción! Reinventar el lugar de origen cuando a la infancia se vuelve —pesadilla exclusivamente humana donde todos, al final, buscamos una Cartagena propia— es una apuesta literaria que el filósofo hace "coincidir con la Poética *aristotélica", expuesta en amplio por Cristian de Bravo.*

La necrofílica avidez por plasmar personajes vengadores de onirismos persecutorios bien entiende la misma interpretación de Gonzalo Soto, la cual, como intento catártico del escritor colombiano Germán Espinosa, se expresa en acto y libera la tensión de una obra que, por fortuna, refecundará las futuras obras, en beneficio de cierta especie de interpretación colectiva que invade al lector en una ficción (novela) sin término. Nunca se pierde el fin estético como sentido último de la obra literaria, más allá de los agobios que supone la pretensión de interpretar el camino de la vivencia del alma, verdadero reloj de la existencia al estilo agustiniano.

La historicidad plenamente freudiana que Soto identifica como kairos *y no como* chronos *abre al lector la posibilidad de encontrar en el texto una reinvención sin fin de su propia novela. Prescindir del paradigma positivista de la interpretación histórica y decidirse por la hermenéutica amplía las probabilidades de apropiarse de la obra, del tiempo y de la ficción. Las posibilidades interpretativas de "Los cortejos del diablo" son una verdadera expiación del* Malleus Maleficarum.

Y si nos referimos a identidades, no olvidemos que todo relato sobre el principio anima a un grupo, lo constituye en el tiempo y el espacio; le otorga, por un lado, la tranquilidad de la certeza acerca de sus orígenes y, por otro, la inquietud del devenir exigente y confrontador. De esta manera, Jesús Ayaquica nos recuerda una doble celebración: la del centenario del nacimiento del referente totémico originario de nuestra comunidad, ese primer espíritu fundante, Monseñor Alonso Escalante, gracias al cual nació la institución misionera que hoy nos permite también celebrar los treinta años de la Universidad Intercontinental, con una selección de fotografías incluidas en la "Carpeta gráfica".

En la misma búsqueda humana —esta vez, por la trascendencia y con el más puro estilo de la tradición occidental—, encontramos el recorrido de Jorge Luis Ortiz que va desde las tradiciones órfica y platónica hasta la sabiduría paulina, en donde se exalta la propuesta esperanzadora de la mística cristiana. Las breves escalas que se hacen desde la herencia semítica hasta la India se articulan de forma tal que otorgan al cristianismo el lugar que, como heredero primogénito de estos baluartes, le corresponde.

Pretender que la filosofía se deje cautivar por la literatura en aras de la reflexión crítica de la historia no es, en efecto, un hecho sencillo ni usual. Lo encontramos, sin duda y con mayor frecuencia, en tiempos homéricos, donde la fragmentación de territorios epistemológicos aún no había provocado el aislamiento al que la modernidad confinó a la filosofía. José Andrés Quintero señala los paradigmas culturales derivados del maquinismo y atinadamente los califica como "las ficciones de un hombre eficiente, destinado a construir el concepto de salud e higiene, exaltado sobre las demás especies de la taxonomía, determinado por sus deseos y producto de sus necesidades [...] y obsesionado por el tiempo".

Desde El Porvenir de una Ilusión *freudiano o la confrontación nietzscheana hasta la Escuela de Frankfurt, encontramos abundante literatura que describe tal ilusión. Sin embargo, desde la estética literaria este reto adquiere peligrosas peculiaridades. Evocar a un seducido —Hitler— como producto de esta cautivadora literatura —Tomás Carlyle—, a Diderot, Sartre, Camus, Pink Floyd y, sin duda, al mismo Wagner resulta sorprendente. ¡Extraños hechizos puede hacer la literatura!: "Vivo en la Villa Borghese. No hay pizca de suciedad en ningún sitio, ni una silla fuera de su lugar. Aquí estamos todos solos y estamos muertos". Retomemos la reflexión que nos ofreció Gonzalo Soto: ¿ficción?, ¿magia negra que anima a fantasmas, alguna vez vivos motores de nuestra felicidad? La Razón Pura y las facultades cognitivas se petrifican en el Ser y la Nada sartreano, en el* Trópico de Cáncer *milleriano.*

Si viramos el timón, las aguas de la literatura cervantina difícilmente logran desilusionar a los navegantes de la cruda posmodernidad literaria que sospecha de la historicidad. Bajo el disfraz de Cipión y Berganza, el pasajero obligado tiene que ser Freud. Mientras la unidireccionalidad de la razón —en el más puro estilo griego— se obsesiona por alcanzar un progreso, por su parte, el sinsentido, la sinrazón de lo latente, se constituye en el otro, que no es sino la propia proyección. "Para Rimbaud —dice Humberto Galván—, 'yo es otro'". También para Borges, Paz y Freud, de alguna manera, uno es siempre otro, según señala el autor. Y puesto que para incursionar en territorios quijotescos con Freud a bordo se requiere un relator o sartreano o hermeneuta, Galván elige a Gadamer. En sentido anterógrado *da pie a un Cervantes que interpreta la dinámica inconsciente con metáfora andariega. No por nada el joven Sigmund se posesionó del castellano como lenguaje de sus pasiones adolescentes en su "Academia Castellana" y deja que "Cervantes personifique en su propia vida la figura del héroe antihéroe".*

El Quijote se confunde con Cervantes y Freud. El camino al Toboso y el diván psicoanalítico que conduce al inconsciente coinciden en disecar el atributo Einbildungskraft *de Alonso Quijano: se convierte en Quijote, cuando convive con su imaginario animado en pulsional realidad y en camino hacia la actividad creadora de sus fantasías (*das Phantasieren*) y hacia la sublimación que sólo puede aniquilar el reflejo especular de las últimas páginas de la máxima obra de Cervantes. ¿Realidad?, ¿represión?, ¿ficción?*

En esta última etapa del viaje en la barca imaginaria que deja La Mancha para regresar a tierras americanas —derrotero que Odiseo envidiaría—, viene a la memoria un comentario que alguna vez hiciera Unamuno: por más que nos pretendamos buenos pensadores, los hispanoamericanos somos más bien buenos sentidores. Después de disfrutar el artículo de Tomás Almorín sobre el épico reto hacia la individuación humana y conforme avanzamos en su interpretación de El nacimiento de la tragedia, *quizá el diagnóstico del lector coincida con el del propio Unamuno. La esquemática descripción de los maestros de la sospecha se detiene ante el hechicero cántico del sueño apolíneo y de la embriaguez dionisiaca; replantea el paradigma filosófico occidental de dos milenios de existencia que el profesor suizo de filología se atrevió a expresar entre los muros de la Universidad de Zurich, ante el estupor platónico.*

Almorín alude a "la sensibilidad del pueblo griego ante los horrores y espantos de la existencia" y que añora sus orígenes en "'la montaña mágica del Olimpo' [donde] se enclava en una visión lúcida de la aterradora 'verdad' de la existencia, amenazada por fuerzas inmensamente más potentes que el deseo —para decirlo con Freud—, que no genera más que

un dolor inextinguible". Sigmund sólo murmuraría con discreción: "añoranzas de titanes castrados: Urano, Chronos, Zeus, Prometeo, ..." ¿Ficción?

Sin duda, Unamuno tuvo razón. Insisto, la piel tiene sus inteligencias y su manera de entender. Hegel y su equipo tienen el saber; nosotros tenemos el sabor, que tal vez sea lo más íntimo y deleitoso del saber.

Desatémonos del mástil: llegamos a la selva veracruzana y nos reflejamos en las máscaras, en las cabezas colosales de ojos almendrados y pequeñas narices felinas. Máscaras; sí, máscaras de tigre.

Bajemos de la barca. Las sirenas han dejado de cantar.

FEDERICO G. DURAND GUEVARA

I. FILOSOFÍA Y LITERATURA: METÁFORA, INTERPRETACIÓN Y LÍMITE

ANTÍGONA: PASIÓN DEL LÍMITE

Alberto Constante*

> Vi también a la madre de Edipo, la bella Epicasta, quien realizó tremendo acto [*méga érgon*] por unirse a su hijo, sin saberlo en sus mentes. Pues él, tras matar a su padre, con ella casó. Pero él reina en la hermosa Tebas sufriendo sus dolores merced a las terribles determinaciones de los dioses.
>
> *Homero*

> La poesía parece tener su origen en dos causas, y ambas naturales. Y, en efecto, imitar es algo connatural en el hombre desde la infancia —ahí radica precisamente su diferencia respecto a los demás animales, en que es más apto para la imitación, aparte que adquiere sus primeros conocimientos imitando—; la segunda causa es el hecho de que goza con la imitación.
>
> *Aristóteles*

El imposible Steiner afirma que toda concepción de tragedia debe meditar y considerar como punto de partida la catástrofe. En su investigación sobre la tragedia griega, sostiene que todas las tragedias terminan mal y el héroe trágico es dolorosamente destruido

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

por fuerzas que no pueden ser comprendidas enteramente ni tampoco pueden ser superadas por una prudencia racional. Cuando las causas del desastre son temporales, cuando el conflicto se puede resolver por medios técnicos o sociales, se puede hablar de un drama serio, pero no de tragedia porque ésta es irreparable.

En la *Poética*, Aristóteles define la poesía trágica y la poesía épica como textos poéticos de regular extensión que representan acciones humanas completas de tono grave y elevado. La diferencia fundamental entre ambas formas literarias se reduce a que la primera es actuada, mientras que la segunda es básicamente narrada. En el repertorio de los posibles argumentos de la tragedia, Aristóteles prefiere el paso de la prosperidad a la adversidad; el mejor argumento es aquél donde el héroe trágico constituye un personaje digno de cierta admiración, pero marcado por la desmesura o *hybris* y sujeto al error de cálculo sobre sus propias posibilidades —la *hamartia*— que precipita su caída. Estos argumentos proceden de las tradiciones de unas cuantas familias; se trata de personajes como Edipo o Tiestes, que sufren situaciones extremas o cometen terribles crímenes. El final infeliz es un requisito para lograr la mejor tragedia, pero no es un elemento indispensable; de hecho, muchas tragedias clásicas que Aristóteles sin duda conoció presentan un final favorable para sus protagonistas. Baste recordar el final de la *Orestíada* de Esquilo.[1]

En el *Arte poética* de Horacio —texto influyente en extremo, tanto en la Edad Media como durante el Renacimiento—, sólo se señala que la comedia trata de personas privadas, mientras que la tragedia se ocupa de asuntos de interés público. La tragedia, según Horacio, debe mover el corazón y conseguir que los espectadores simpaticen con los sufrimientos que se muestran. Diómedes, gramático latino del siglo IV, expande el repertorio de personajes e incluye líderes y reyes entre los héroes trágicos.[2] Para el gramático latino Plácido, "la tragedia es un género poético en el cual los poetas describen la triste caída de reyes y terribles crímenes, escritos en estilo elevado".[3] En suma, se acentúa el énfasis otorgado por Aristóteles al final desgraciado en las tragedias, excluyendo cualquier otro tipo de desenlace en el argumento de ellas.

De la antigüedad latina se desprenden dos tradiciones con respecto de la tragedia. Una, representada por el texto anónimo de la *Retorica ad Herennium*, donde se afirma la naturaleza fabulosa o legendaria de la tragedia, que contiene eventos que no son verdaderos ni probables; así,

[1] La accidentada vida del concepto de tragedia, desde Aristóteles hasta fines del siglo XV, es el tema del libro de Henry Ansgar Kelly, *Ideas and Forms of Tragedy; from Aristotle to the Middle Age*, Los Ángeles, University of California, 1993.

[2] *Ibidem*, p. 9.

[3] *Ibidem*, p. 7.

se separa este tipo de narración de la historia, que se ocupa de eventos acaecidos en un pasado distante.[4] La otra, y sin duda la más influyente, está representada por la *Consolación de la filosofía* de Boecio, texto latino, escrito en el siglo VI y perteneciente al género antiguo de la *consolatio*. En él, se exponen dos aspectos de la historia, como Providencia y como Destino. La Providencia es el plan simple y sin cambios de la mente divina, mientras que el Destino es la siempre cambiante distribución —a través del tiempo— de los eventos que Dios ha planeado en su simplicidad. Boecio celebra el gobierno divino del universo, pero se pregunta por qué se han aislado los asuntos humanos de dicho gobierno y por qué los hombres están sujetos a los caprichos de Fortuna.

Auerbach nos relata que las categorías de lo trágico y lo cómico en el destino humano reaparecen con inusitada fuerza durante el siglo XVI debido, sobre todo, a una cierta relajación del paradigma cristiano de la vida humana y también a la recuperación de las tradiciones clásicas de la tragedia y la comedia. La razón para la ausencia de tales categorías durante el Medioevo se debió a que la visión de la vida humana figurada en la vida, pasión y muerte de Jesucristo era opuesta al desarrollo de lo trágico. El centro de gravedad de la vida terrena fue trasladada al más allá con el resultado de que ninguna tragedia podía alcanzar una conclusión en la esfera terrena. En el paradigma clásico, el cambio de fortuna experimentado por el hombre proviene en general de fuerzas superiores y exteriores a sí mismo, mientras que en el teatro isabelino los caracteres individuales de los personajes juegan un papel más importante en la tarea de configurar su propio destino; los personajes shakespearianos poseen una mayor libertad de acción.

Por otro lado, el teatro isabelino ofrece un mundo humano más variado que el teatro antiguo, debido a que el siglo XVI consiguió un nivel más elevado de conciencia y perspectiva histórica, gracias a los alcances del humanismo y su programa de renovación de formas antiguas de vida y expresión. También los grandes descubrimientos de la época ampliaron el horizonte cultural y geográfico europeo. Como puede observarse, lo trágico varía muy poco respecto de la forma de ver la tragedia en esa brumosa Grecia. Ella puede asumir dos formas fundamentales: la primera y más reconocida proviene del enfrentamiento de los esfuerzos humanos con fuerzas que frustran intentos y aspiraciones por incompatibilidad, antagonismo o incongruencia. A este género de conflicto pertenecen las situaciones de *anagnórisis*[5] para el héroe, los "descubrimientos" de ocul-

[4] *Ibidem*, p. 35.

[5] En la tragedia clásica, se llama "anagnórisis" a la instancia en la que el héroe reconoce su error y asume las consecuencias de sus actos. Ligada a la idea de Destino que predomina en tales obras, la anagnórisis es un paso clave para el desarrollo de la trama.

tas claves que, de seguirse, hubieran "evitado", o al menos aliviado, la tragicidad de las situaciones. En tal caso, es posible para el héroe la reconciliación con el poder desafiado conscientemente o no, pues en el fondo de los males sobrevenidos al héroe, yace la ignorancia en alguna de sus formas, ya sea como desconocimiento o como falso saber, no encaminado a lo recóndito, sino a lo evidente o aparente.

Se producen así estados de "ceguera" que conducen al choque con el poder representativo de la fatalidad. Esta ceguera espiritual puede manifestarse como inocencia, desconocedora de toda maquinación —tal es el caso de la Desdémona de Shakespeare— o como culpa ajena que se arrastra por herencia —la estirpe de Edipo en su conjunto, en concreto Antígona— o como desmesura, exceso *(hybris)* —el caso de Medea o, en otro sentido, de Macbeth—, o como formas de justicia conflictivas, en cuyo trasfondo pugnan fuerzas suprahumanas, sobrenaturales o no —*Las Euménides*—, o como pretensión de modificar la realidad mediante el solo poder individual humano —Edipo o Hamlet—.

Existe otro tipo de conflicto trágico en el cual la relación se invierte: hay en el héroe una serena sabiduría que conduce a los actos por los cuales él mismo habrá de sucumbir. Está a solas con su deber. Se le ama o se le odia, pero no se le comprende. Aun quienes parecen hacerlo revelan en algún momento su saber a medias —un modo del no-saber— y se retiran desconcertados, o cometen errores que agudizan el conflicto. La tragedia en este caso proviene de lo incomunicable del saber, de ese otro lado del conocimiento, el residuo, la sombra, lo telúrico y de la consiguiente soledad, en sufrir sin opción las consecuencias de actuar en un mundo o medio dominado por la "ceguera".[6] Ver claro donde otros no pueden constituye, quizás, el elemento fundamental que acrecienta el dolor del héroe: Edipo y Antígona.

Edipo ve como Tiresias y por ello vive su destierro. Edipo había expresado su voluntad de "sacar a la luz" todo lo concerniente al asesinato de Layo, y se mantiene en su deseo a pesar de que todos los demás, en especial Tiresias y después Yocasta, desean disuadirlo. Ella misma le dice: "Desventurado, que nunca llegues a saber quién eres".[7] Sabemos de la

[6] Sobre este problema, *vid.* U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Darmstadt, Hildesheim, 1988; R. Gardner, *From Homer to tragedy: the Art of Allusion in the Greek Poetry*, Londres, Routledge, 1990; J. Peter Euben [ed.], *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley, University of California Press, 1986; J. P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, Nueva York, Zone Book, 1988; K. M. May, *Nietzsche and the Spirit of Tragedy*, Londres, Macmillan, 1990; M. S. Silk, J. P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge, University Press, 1983; Ch. Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, Munich, Verlag CH Beck, 1988; N. Georgopoulos [ed.], *Tragedy and Philosophy*, Londres, Macmillan, 1993.

[7] Sófocles, *Edipo Rey*, en *Tragedias*, Madrid, Gredos, 2002, v. 1068.

brutal anagnórisis —esto es, "reconocimiento", según la *Poética*, como paso de la ignorancia al conocimiento— de Edipo, y de su mutilación. Esta misma mutilación afecta la vista, el sentido ejemplar del simbolismo del conocimiento para los griegos, asociada precisamente a Apolo, el Sol, "el que ve todas las cosas", y es Apolo, con su simbólica cognoscitiva —y el saber ocular délfico y la mántica de Tiresias— el dios de esta tragedia.[8] Hay que señalar que en todo acontecer trágico —además de los *dramatis personae*, los personajes del drama—, se puede verificar la presencia actuante de un ser numinoso, una deidad, como Afrodita en el Hipólito de Eurípides, y Hades en la Antígona. Y este numen marca el imbricado simbólico en que se desarrolla el hecho trágico. Apolo, el dios délfico del "Conócete a ti mismo", es la presencia numinosa del *Edipo Rey*. Por eso, si Edipo cometió una *hybris*, una desmesura, el exceso, fue con respecto del dominio de Apolo. Edipo quiso saber más y más. Por ello dijo Hölderlin: "Quizás el viejo Edipo tenga un ojo de más".

Antígona es, entonces, su guía por el desierto y la mendicidad, por la oscuridad y la luz. A la muerte de Edipo, Antígona regresa a Tebas para asistir a su *Áte*. Ismene, Eteocles y Polinices son parte de su historia, pero no se limitan a serlo, sino también reconducen su destino. La Guerra de los Siete Jefes es sólo el pretexto para que el destino se cumpla de forma inexorable. Eteocles y Polinices luchan en bandos contrarios y mueren uno a manos del otro. Creonte, rey de Tebas y tío de los hermanos, decreta exequias solemnes para Eteocles, y prohíbe que se dé sepultura a Polinices, acusado de traidor a la patria. Considerando el deber sagrado de dar sepultura a los muertos, deber primero impuesto por los dioses y las leyes no escritas, Antígona infringe el decreto de Creonte y cumple con la obligación religiosa. Por ello es condenada a muerte, a ser enterrada viva en la tumba de sus ascendientes, los labdácidas. Se ahorcó en su prisión, y Hemón, su prometido e hijo de Creonte, se suicidó sobre su cadáver. Una observación previa: Antígona no está más allá de las fronteras de la *Áte* cuando dice "estoy muerta", sino cuando le da sepultura a su hermano.

Lo que nos muestra la actitud de Antígona es la "dimensión interior de la virtud (*areté*) o excelencia".[9] Es decir, Antígona es condenada y

[8] *Cfr.* Leandro Pinkler, *La tragedia griega*, Victoria Julia [ed.], Buenos Aires, Plus ultra, 1989.

[9] *Cfr.* L. Polo, "La vida buena y la buena vida: una confusión posible", en *Atlántida*, 7, julio-sept., 1991; Werner Jaeger, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, Berlín, Leinen mit Schutzumchslag, 1954, caps. II-III; Víctor Bróchard, *La morale de Platon*, París, Vrin, 1926; K. Reinhardt, *Sophokles, 'Antigone'*, Göttingen, 1961, pp. 9 y ss; Rodolfo Mondolfo, *La concepción del sujeto humano en la cultura antigua*, Buenos Aires, Eudeba, 1955, pp. 365, 391-396, 401-408. *Areté* es lo propio del "bueno" (*agathós*)

abandonada a la soledad absoluta que proviene de una misión incompartible, por un medio ajeno a esta "virtud interior", ignorante de la esencia de la virtud, la cual se reduce a leyes y fórmulas inventadas por los hombres. En este tipo de tragedia se apela a los cimientos de la condición humana, lo cual impide que el sufrimiento del héroe resulte posible de detener o de aliviar siquiera. Sólo cabe vivirlo. Es "el enigma de los límites". A este conocimiento de los límites no se accede sin dolor. "Todo acontece en el límite, y nada fuera de él", nos dice Trías, "*es el límite en sí y por sí,* previo y fundante en relación a *eso que da,* o a ese don que hace de sí bajo la forma de ser del límite";[10] y tiene razón, pues el límite comparece en su mismo mantenerse oculto. El límite en Antígona es lo divino, es todo lo que representan las leyes no escritas, tanto en el sentido de que Antígona es la heredera de *Áte* o la maldición que acompaña a la estirpe de Edipo, y, por ello, heredera de las leyes ancestrales, cósmicas; lo telúrico la envuelve puesto que ella es heredera del abismo, de lo imposible, de ese destino inquebrantable y de hierro, como advirtiera Borges, porque es heredera de ese saber que Antígona tiene que cumplir: la deuda, no de ella, sino de su padre. Antígona aparece unas veces como cautiva del juego cruel de los dioses y la *Áte*, y otras, como una víctima voluntaria que logra traspasar los límites de la *Áte*. Lacan ha señalado que Antígona "asume el crimen", "elige ser pura y simplemente la guardiana del ser del criminal como tal".[11] Prefiere ser quien paga la falta heredada, no elegida. Es el *pathos* de Antígona, el mismo que parece orientarse más allá de la verdad, más allá de la *Áte*.

Pasión por el límite. La pasión de Antígona es la que funda su acción, es el principio de todo su empeño, la instancia de un *pathos* irreductible e inherente a la propia dimensión del ser que habla; pasión organizada de modo permanente, como impulso inmediato a la acción, como fuerza que la empuja, que la anima, que la encierra al final en el círculo que la consume en una atmósfera en la que escupe la maldición. Es la pasión de Antígona la que la mueve a cumplir con ese límite que la excede y le otorga su tragicidad; Antígona es un habitante de la frontera que vive más la pasión del enigma, que la posibilidad de poder narrar la experiencia atravesada. Es la representante de una verdad atemporal (de la *Áte*, las antiguas leyes, el mito, de la restauración del orden significante), como Creonte lo es de una serie de acontecimientos y una historia política (que

---

y del "muy bueno" (*áristos*, con el que está etimológicamente relacionada). Significa "excelencia" en el ejercicio de una función o capacidad socialmente valorada, en especial aquella que da acceso al poder, como lo era en Homero la función guerrera.

[10] Eugenio Trías, *La razón fronteriza*, Barcelona, Destino, 1999, p. 296.

[11] Jacques Lacan, *Seminario: La ética del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1990, p. 339.

incluyen el reconocimiento de una verdad). Conjeturar que Antígona se instala más en el *pathos* que en el *éthos* es colocarse en el límite mismo, en el cerco, en la frontera, como bien nos ha ilustrado Eugenio Trías.

Sabemos que Antígona representa las leyes no escritas, la conciencia. Y aquí se ve la novedad de la propuesta de Antígona, ya que ella niega ese otro límite que pone la ley humana, sabe que hay otra orilla y trata de honrar esa instancia sagrada con el culto a los muertos. Posee sabiduría y la vive hasta las últimas consecuencias. Se percata de que es incomunicable y asume sin ayuda su tarea. Antígona está privada de elección, puesto que su saber la inclina sólo a la verdad. Existe una sola opción para ella. Y queda a solas con su destino, el destierro del mundo de los vivos, en la caverna que debe servirle de sepultura. Pero no es Antígona la que padece la *hamartía* o error de juicio, por la que los dioses también castigan a los hombres.

Es Creonte quien sufre de ese error de juicio, de ese equívoco (*hamartía*), de esa vana locura que lo induce a cometer el crimen. Antígona, por el contrario, se identifica con la verdad; sabe de su destino y sabe del límite, de la frontera que dota de sentido su acto. En la teoría trágica tradicional, el destino de los héroes trágicos consiste en incurrir en la desmesura o *hybris*[12] y, como consecuencia, a padecer ese cambio fatal por el que el héroe cae (*metabolé*). Al igual que Edipo, Ayax y Teseo, Creonte cae, sufre, se arrepiente, y por eso nos despierta compasión y temor.[13] En Creonte, el error de juicio se conjuga con la inversión de la felicidad en desgracia (*metabolé*) y el hecho imprevisto, los incidentes espantosos o lamentables (*peripateia*), para lograr que la ganancia de saber implique una pérdida.

En cambio, Antígona es mujer y doncella. Su sabiduría es de otra índole. El poder sagrado de la virginidad le comunica una sabiduría no perseguida ni conquistada mediante el esfuerzo de la razón, pero esto tampoco explica por completo su proceder. Antígona es una "elegida" y, como tal, asume todas las implicaciones de una fuerza despierta en ella y dormida en otras doncellas. Ella "es arrastrada por una pasión". La vehemencia no es pura incandescencia, sino sustantividad. Sin embargo, no se trata de las pasiones clásicamente consideradas como trágicas: es seguro que al menos uno de los dos protagonistas, hasta el final, no conoce ni la compasión ni el temor, y ese personaje es Antígona. Por eso, ella

[12] Que la tragedia asocia frecuentemente al poder político.

[13] En la catarsis podemos ubicar el *eleos* o compasión dirigido al hombre que no merece desgracia y el *phobos* o temor dirigido a la desgracia de un semejante. Los dos están en la base de este efecto que producirá la catarsis, y los dos están ligados entre sí, ya que el temor supone la compasión por una desgracia ocurrida a un semejante, y la piedad supone el terror de esa desgracia para sí.

es la verdadera heroína. En lugar de estar entregada al Otro, devorada por el Otro, se confronta con el Otro sin atenuantes, sin mediaciones, sin defensas. Antígona aparece en la escena trágica como una heroína. Creonte, en cambio, se deja conmover por el temor y, si bien no es ésa la causa de su pérdida, ella es en verdad su señal.

Antígona sabe qué debería hacerse y lo expresa y decide obrar. Sacerdotisa de un oráculo unido a inevitables misterios, su saber es ese saber otro, un saber que proviene de los dioses. Un saber que se confirma en la tragedia del padre, padeciente por haber pretendido tomar en sus manos las leyes secretas del cosmos. Lo oculto y ancestral se le ha presentado en la tragedia paterna, en su carácter terrible e irrevocable y ése es su saber. De este modo, el respeto a lo eterno, al límite, constituye la base de la virtud, del orden y conservación del universo. Antígona realiza en vida el descenso *ad inferos* para abrir los ojos de otros. Los suyos no lo necesitan.

Sólo Antígona tiene plena conciencia del alcance y las dimensiones de sus actos, del golpe de la fatalidad, y aunque el temor y el dolor ante lo irremisible la sacudan, sus actos no suponen esa desmesura (*hybris*), pues no quebranta la medida propia de su tipo de virtud, de la virtud (*aretê*) femenina que exige otro tipo de temple (*sofrosynê*), virtud que incluye llorar la muerte virginal, sin sucesión para la estirpe. Al cabo, sus actos abren los ojos de los necios, aunque no de forma tranquila, iluminada por la alegría del descubrimiento, pues no le es dada la función pedagógica: a una mujer, y más aún, doncella, no se le escucha, según expresa el rey. La enseñanza que transmite viene a través de lo irremediable.

La imagen de Antígona es inquietante, porque sabe, desde el principio hasta el final, su propia historia, lee su propio destino. En Creonte hay un giro, un reconocimiento de su cerrazón, de su ceguera o *hamartía*. En Antígona, no. Antígona, mujer griega, ha de limitarse a actuar, pues sus palabras no son atendidas, y basa su conducta en el sagrado temor y en el amor, el cual proclama como su fin. Su sabiduría se apoya en el amor, un amor dirigido, en primera instancia, a los suyos, pero, en última, al objeto que inspira ese sagrado temor: lo oculto y trascendente, el límite. La respuesta de Antígona a su condena es ciertamente superior: "Porque si esto merece la aprobación de los dioses, reconoceré que sufro por haber pecado".

El pueblo tebano carece de la fuerza de la convicción que da el verdadero saber. Teme, mas acepta los decretos de Creonte cegado por la aureola mágica y terrible que suele envolver al poder. Compadece a Antígona, pero es incapaz no sólo de seguirla, sino siquiera de alzar la voz en su defensa. Mas también por temor aconseja a Creonte, tras la entre-

vista con Tiresias, reparar el error que se va evidenciando como mal. Se trata de un temor en el fondo del cual yace la intuición del orden cósmico y los males que pueden sobrevenir por quebrantarlo; sin embargo, no es saber. Esto se muestra con claridad cuando el coro dice a la joven condenada: "Estás vengando alguna prueba paterna".[14] La carencia de *hamartía* (la falta de falta) en Antígona se articula con la primacía de la *Áte*.[15] *Áte*, en el mundo helénico, es el error, pero al mismo tiempo expresa la ceguera moral que induce al hombre a rebasar sus propios límites, la falta cometida, y el castigo fatal de los dioses, así como la desgracia que acarrea dicho castigo. En la tragedia, *Áte* parece representar cierto estado de locura, es un tipo de respuesta del ser poseído por la divinidad; cuando el término se refiere a lo familiar, podría traducirse como maldición. *Áte,*[16] la maldición, es el término que designa el núcleo del drama de Antígona. Este error primigenio que produce la herencia maldita designa el límite que la vida humana no podría atravesar; ahí se dirige Antígona con toda su fuerza, con toda su pasión, a ese lugar de la maldición familiar donde se cumple el designio de las leyes ancestrales. Antígona es la víctima voluntaria que consigue alcanzar los límites de la maldición *(Áte)*. Ella elige ser quien pague la falta no elegida, sino heredada.

A Antígona, entonces, la pierde su saber, el saber que sabe, que ve, que descubre; ese saber que en apariencia es el reservado en la sociedad griega para los hombres, aunque es el que posee la *hetaira* o la *pithya*, mujeres que han renunciado a la posición modélica de mujer y madre de familia y que en el imaginario melancólico del hombre siempre representan a las antiguas divinidades femeninas: ellas, las titanes, las erinias, las gorgonas, las esfinges, las arpías, que se perpetuarán hasta la Edad Media en la figura del dragón, vencido por el héroe cristiano san Jorge. A Antígona se le niega el reconocimiento porque, además de mujer, es joven y doncella prometida en matrimonio. Ella se ha vuelto la sabiduría femenina —diferente de la sabiduría "masculina" de Atenea Parthenos—.[17]

[14] Sófocles, *Antígona,* en *op. cit.*, p. 281.

[15] En su teoría de la tragedia, Aristóteles ubicó los elementos estructurales que definen las narrativas de los géneros épico y trágico. Tres de estos elementos, entre muchos posibles, son los importantes: la *hamartía*, la *Áte* y las emociones trágicas (temor y compasión).

[16] El concepto plantea dificultades de traducción, tanto por la tradición como por el sentido. *Áte*, en Hesíodo, es la hija de Éride, la Discordia; en Homero, es la primogénita de Zeus, una diosa que responde a la personificación del error.

[17] No resisto volver a relatar el mito patriarcal que asienta que Zeus deseaba a la titánide Metis, de modo que la persiguió, la violó y la dejó encinta. Un oráculo anunció que Metis daría a luz una niña, pero que si seguidamente gestaba un varón, éste lo destronaría como él había hecho con su padre Cronos, y éste a su vez con Urano.

La egipcia Isis, regente de la vida y de la muerte, las griegas Ceres y Proserpina cobran cuerpo en la joven virgen. Tebas se redime por medio de un sacrificio arcaico, pues la doncella que lava las culpas es acompañada por el joven que la desposará en el otro mundo. El saber aniquila a quien lo obtiene, parece decirnos Sófocles, al menos en un mundo en el cual el reconocimiento de lo invisible y la obediencia a éste se han sustituido por dictados humanos basados en la pura contingencia. El poder que emana de esta virgen sabia aniquila a quien lo recibe en toda su intensidad. El resto obedece a los cánones de la tragedia griega.

Como personaje femenino, Antígona se aplica a reparar la injusticia en el nivel que le corresponde. A ella le atañe reparar la transgresión de lo sagrado. Por eso no pretende condenar a Creonte ni defenderse a toda costa, sino restaurar *diké* allí donde le resulta posible. Por eso ella pronuncia ante la inminencia de la muerte aquellas frases consecuencia de seguir su verdad única; Antígona dice a Ismena: "Tú has elegido vivir y yo morir".[18] No parece *hybris* la desesperación de Antígona al ser llevada al sepulcro. La sabiduría le ha infundido un valor "inadecuado" para su feminidad y le impide guardar hasta el final la imperturbabilidad. Pero Antígona no ha obrado por mero impulso, sino con la fuerza que confiere la pasión del saber del límite.

Antígona reflexiona en silencio. No es Aspasia ni Diótima, liberadas del confinamiento por sus respectivas condiciones sociales —*hetairas* ambas y tal vez sacerdotisa la segunda—, pero razona con la misma cla-

Así pues, Zeus se tragó a Metis embarazada. Cuando llegó el momento del parto, Zeus sufría de enormes dolores de cabeza hasta que Hefesto le abrió el cráneo con su martillo y de ella surgió Atenea, armada en pleno y dando un portentoso grito. Ignorando incluso la maternidad de Metis, en la *Orestíada* de Esquilo se le obliga a decir a la diosa una de las mayores imposturas que ha ido conformando nuestro acervo simbólico: "Porque no existe madre que me engendrara y en todo admiro lo que es varonil —salvo en casarme— de todo corazón: soy por completo de mi padre". Lo demás lo sabemos: protectora de la ciudad de Atenas, diosa de la sabiduría, como su madre Metis, y también guerrera. Pero, en realidad, el origen de Atenea es cretense y es ella la conocida Diosa de las Serpientes. Los aqueos llevarían su nombre y sus símbolos al Ática, pero desvirtuando también su identidad. Cuenta el mito encubridor que Hefesto intentó violar a la diosa, pero ella se apartó a tiempo, de modo que el semen del dios cayó al suelo, fecundando así a la Madre Tierra, que no quiso hacerse cargo del hijo engendrado de aquella manera, por lo que fue cuidado por Atenea, que lo llamó Erictonio, niño serpiente. Se dice que él fue uno de los primeros reyes de Atenas, que desde entonces solían llevar serpientes como amuleto entre sus señas de identidad. Y si os fijáis bien, veréis que Atenea también es representada con esas serpientes, de modo menos evidente con el que aparecen el escudo, la égida y la lanza, aunque en el friso del Partenón que representa la Gigantomaquia se advierten con claridad.

[18] Sófocles, *Antígona*, en *op. cit.*, p. 269.

ridad y lucidez de las que saben y están confinadas a su saber de hombres.[19] No intenta defender el orden aristocrático, desplazado por la democracia, sino el orden cósmico, ancestral y sagrado. Se trata de la restauración por medio de la purificación. Tal purgación se llevaba a cabo por la celebración de las exequias prohibidas. En la antigua Tebas, en la tradición de Tiresias y Edipo, algún personaje de la ciudad cargaba con las características detestables de la polis misma, un esperpento que cargaba con todos los horrores de sí misma y por ello se le echaba con violencia, como un remedio purificatorio. Ese personaje era el *pharmakós*.[20] No obstante el *pharmakós* es el nombre que se usaba para referirse a una función similar en una persona, en este caso el "Lumpen" arrojado que carga con los males de todos. Hay un juego entre Polinices y Antígona. ¿Quién es el que hace las veces de *pharmakós*? Antígona defiende con un *pathos* irrefrenable el deber para con los ancestros y sus descendientes, valores también perennes, pues los ancestros constituyen una imagen del cosmos. Y sus hermanos representan todo esto en el mismo grado y sentido que ella, hecho que los sitúa en un lugar diferente del que pudieran algún día ocupar su marido e hijos.

Antígona se asoma al misterio de la justicia cósmica en sus últimas palabras: "¿Qué derecho de los dioses he transgredido?".[21] Demócrito, Jenófanes, Parménides o el mismo Sócrates han descubierto que las leyes cósmicas no dependen de los dioses, ligados a la pura contingencia. Aunque sus respectivas concepciones los diferencian, este hallazgo los vincula en la filosofía, ya que no fue un descubrimiento individual, sino de la sabiduría griega, de la conciencia colectiva. Antígona llega hasta el umbral de este descubrimiento, impulsada por la ley que cumple. El resto lo sabrá pronto, más allá de la muerte.

La verdadera tragedia de Antígona es su pasión por el límite que es ese saber de las leyes cósmicas y de su destino, saber que la lleva a la soledad, la incomunicabilidad del saber que la distancia de sus semejantes. El sacrificio de Antígona es el sacrificio de una víctima "terriblemente voluntaria". Mas es gracias a esta voluntad que llega a ir más allá de las fronteras de la repetición de la maldición (*Áte*). La maldición de los labdácidas la empuja a las fronteras de la maldición (*Áte*) misma, pero Antígona descubre el límite, se hace habitante de la frontera, desde donde se ilumina y cierra el ciclo de la maldición. Sólo queda la muerte, que no es trágica, porque ella no se puede mirar de cara, porque no hay saber

[19] *Cfr.* R. Ricchi, *Femminilitá e ribellione: la donna greca nei poemi omerici e nella tragedia attica,* Florencia, Vallecchi, 1987.

[20] El *phármakon* resulta un veneno, como el bebido por Sócrates en el relato del *Fedón*, que en pequeñas dosis es altamente curativo y purificatorio.

[21] Sófocles, *Antígona*, en *op. cit.*, p. 283.

sobre este punto, pero sí podemos mirar a Antígona. Ella nos fascina por eso, porque su imagen cubre la emergencia de la muerte. Supone el velo último antes de la muerte, el límite, la pasión por el límite en donde, en tanto que límite, es la revelación de la tragedia.

REFLEXIONES SOBRE LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

Leticia Flores Farfán*

Es por demás evidente que no podemos acercarnos a Aristóteles sin mediación, sin herencia, como si pudiera decir *lo verdadero*. Ya Nietzsche nos hizo comprender que la verdad es

> una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.[1]

Sin embargo, es posible cuestionar la cualidad metálica de la verdad, rehacer la andadura, romper el cerco interpretativo conformado como incuestionable por una larga tradición, reinscribir los aconteceres en el espacio que les fue propicio y abrirnos a una reaprehensión[2] de Aristóteles que no nos deje enclaustrados en la lectura canónica heredada de la tradición escolástica. Nuestro acercamiento deberá asumir, parafrasean-

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

[1] Cit. por Hans Vaihinger, *La voluntad de ilusión en Nietzsche* [trad. de Luis M. L. Valdés y Teresa Orduña], Madrid, Tecnos, 1998, p. 25.

[2] Paul Ricoeur, "Una reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles", en Bárbara Cassin [ed.], *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, Buenos Aires, Manantial, 1994, pp. 219-230.

do a Trías, que se requiere volver sobre los propios pasos para descubrir, en el acto inaugural de la lectura oficial sobre Aristóteles, otro camino no recorrido, pero visible y patente desde la misma fundación que la hizo posible.[3] Para intentar tal empresa optamos, y la elección no es inocente, por adentrarnos en la *Poética,* en esa estética de la recepción,[4] en donde no encontramos al Aristóteles de la "verdad como adecuación", sino a un pensador que estatuye a la poética como fuente de saber práctico, como teoría de la acción orientadora de la praxis humana.

Hacia el año 334, Aristóteles definió a la poética como la disciplina que se ocupaba de "la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámbica"[5] y dentro de ellas, del "arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos".[6] Y aunque Umberto Eco[7] afirme que la *Poética* no sirve para comprender la tragedia griega, pues el espíritu alejandrino del estagirita no le permitió captar por completo el sentimiento religioso del siglo v ateniense, momento de auge de la tragedia griega, aquí nos centraremos, principalmente, en su análisis por dos razones fundamentales: *1)* la tragedia es uno de los géneros culturales más importantes de la antigüedad debido a su influencia en la educación ciudadana y los festivales públicos, en donde los mismos problemas que se ventilaban y debatían en la Asamblea ciudadana[8] se presentaban a la valoración de todos, bajo una forma mítica,[9] y *2)* el análisis aristotélico

[3] Eugenio Trías, "La superación de la metafísica y el pensamiento del límite", en Gianni Vattimo [comp.], *La secularización de la filosofía,* Barcelona, Gedisa, 1992, p. 292.

[4] De acuerdo con Argimiro Martín Rodríguez: "H. R. Jauss, fundador de la estética de la recepción de la Escuela de Constanza, elabora su teoría de la experiencia estética a partir de las tres categorías aristotélicas de *poiesis* (producción), *aisthesis* (dimensión receptiva del placer estético) y *katharsis* en *Experiencia estética y hermenéutica literaria,* de 1977. En sus cinco modelos de identificación del lector con el 'héroe' literario (asociativa, admirativa, simpatética, catártica e irónica) y en el anterior modelo antropológico de orientación espacial 'ascendente' y 'descendente' de Northrop Frye de *Anatomía de la crítica* de 1968, hallamos también el recuerdo de la clasificación aristotélica de los objetos de imitación (hombres que actúan, mejores, peores o iguales que los de la realidad) del capítulo II de la *Poética* necesariamente relacionados con la finalidad receptiva de cada género en Aristóteles". "Introducción. El influjo de la *Poética* en la teoría y la práctica literarias", en Aristóteles, *Poética,* Valencia, Tilde, 1999, p. 6.

[5] Aristóteles, *Poética,* 1447a.

[6] Aristóteles, *Poética,* 1447b.

[7] "De Aristóteles a Poe", en Bárbara Cassin, *op. cit.*, pp. 205-218.

[8] *Vid.* Francisco Rodríguez Adrados, *Democracia y literatura en la Atenas clásica,* Madrid, Alianza, 1997, pp. 16-18.

[9] "Los poetas trágicos utilizan la tradición mitológica para reflexionar sobre la ambivalente relación que la nueva ciudad democrática mantiene con el pasado del

de la intriga trágica es fundamental para dar cuenta del *telos* ético, la *katharsis*, que la acción trágica persigue[10] mediante la compasión y el temor, y, por tanto, de la importancia de la *Poética* como una estética de la recepción.

Para el estagirita, "el arte o realiza lo que la naturaleza es incapaz de terminar, o lo imita".[11] En todas las artes imitativas o miméticas, tales como la pintura, escultura, poesía, danza y una parte de la música, la imitación es esencial porque se presenta como el fin que persiguen. Para Aristóteles, la poética estudia las expresiones literarias y destaca la imitación que realizan,[12] pues, como afirma Sixto J. Castro,

> cree que la imitación es una actividad natural en el hombre y que, por ello, le proporciona un placer que nace del reconocer el modelo en la imagen, un placer, por tanto, fundamentado en el plano del conocimiento. Frente a la concepción kantiana, subjetivista y no cognoscitiva del placer estético, Aristóteles subraya el carácter objetivo y cognoscitivo del mismo, porque trata de explicar la experiencia estética en términos de los rasgos de los objetos estéticos. La mimesis, en su forma artística, pero también en otras no artísticas, implica modelar medios particulares para producir un objeto o forma de comportamiento que es intencionalmente significante de una realidad supuesta o posible. Entre el juego y una propensión hacia una representación creativa de realidades hipotéticas, con un placer concomitante en aprender y comprender [...] de la actividad mimética. [13]

El placer producido por la *mimesis* se encuentra íntimamente relacionado con el re-conocimiento, es decir, con la capacidad de la imagen mimética para provocar que nos reconozcamos en ella, podamos percibirnos e identificarnos con lo representado en la obra de arte; para eso, se requiere un conocimiento previo de la imagen representada. H. R. Jauss critica tanto a Lukács como a Gadamer, en virtud de que, al continuar enlazando la idea de mimesis con la de reconocimiento y, con ello, con

---

que surge y del que pretende despuntar como un sistema político-social radicalmente nuevo [...]. Los atenienses no quisieron verse en el escenario trágico como perdedores, tal y como lo prueba el hecho de que el poeta Frínico fuera multado por haber llevado a escena una derrota de Atenas frente al rey persa. Pero tampoco quisieron un teatro en el que sólo pudieran contemplar un reflejo encantador de sí mismos a costa de censurar el inquietante universo subterráneo que, como les había enseñado el mito de Perséfone, está siempre dispuesto a emerger bajo la raíz del ensoñador Narciso." Ana Iriarte, *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Madrid, Akal, 1996, p. 7.

[10] Aristóteles, *Poética,* 1449b, 27-28.

[11] Aristóteles, *Physica,* II, 1999a, 15 y ss.

[12] *Vid.* Juan José Lanz, "Poética", en Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros [dirs.], *Diccionario de hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1997, pp. 625-632.

[13] Sixto J. Castro, *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*, Salamanca-Madrid, San Esteban-Edibesa, 2005, pp. 55-56.

una metafísica sustancialista en el más puro sentido aristotélico, marcan una distancia entre el contexto histórico y la recepción actual de la obra. Sin embargo, tal distancia queda superada en estos autores, en tanto se asume que el reconocimiento adquiere rango de universalidad y sobrepasa cualquier contexto histórico del receptor porque las obras artísticas representan, de modo ejemplar, las condiciones esenciales y más típicas de la condición humana.[14] Desde este punto de vista, Argimiro Martín Rodríguez[15] afirma que la teoría recepcional o del reconocimiento se incluye en una concepción humanista de la literatura que asume como fin la comunicación tendiente "a revelar mediante el ejercicio de la imaginación comprensiva, la común naturaleza humana", o "las ideas cordiales, los universales de sentimiento", en términos de Antonio Machado. Asimismo, Martín Rodríguez destaca que:

> La poética de Aristóteles reafirma la *mimesis* como causa final de todas las artes y dota a su estética de bases fundamentalmente cognoscitivas (pero también ético-didácticas, estéticas, antropológicas y textuales) restableciendo la relación arte-verdad mediante su concepción sustancialista de la *mimesis* que ilumina en imágenes sensibles que representan a "hombres que actúan" aspectos generales de la condición y comportamiento humanos. Sólo en este sentido hay que entender la *mimesis* aristotélica como "imitatio Naturae". La *Poética* ilumina la relación arte-realidad, pero su concepción de *mimesis* es todo lo contrario de una representación "realista" o "naturalista" de algo históricamente dado, sino una generalización ejemplar, atemporal, frente a lo particular histórico.[16]

Es importante detenerse en el último punto señalado por Martín Rodríguez y al que Francisco de P. Samaranch también otorga una atención especial, a saber, que la mimesis no sólo es representación, reproducción, imitación, sino re-creación, pues no se limita a copiar ya que "parece connotar una iteración productiva de algo, pero con una adición específica que distingue la segunda producción de la primera —la imitada—".[17] La relevancia puesta en la acción sitúa a la *Poética* más próxima a la ética en la medida en que la conjunción *mimesis praxeos* del parágrafo 1450a, citado más abajo, libera a la mimesis del orden metafísico epistemológico en que Platón situó a la "imitación" en tanto que, como señala Ángel J. Cappelletti,

[14] *Vid.* H. R. Jauss, *Historia literaria como desafío de la ciencia literaria,* Madrid, Anaya, 1971, p. 104.

[15] *Ibidem,* p. 36.

[16] *Ibidem,* p. 21.

[17] F. de P. Samaranch, "Introducción", en Aristóteles, *Poética*, Madrid, Aguilar, 1979, p. 23.

> La esencia de las bellas artes (y, por tanto de la poesía), es, para Aristóteles, la imitación (μίμησις). Pero, por otra parte [...] el arte es "creación" (ποίησις), y la poesía lo es por antonomasia. Ambos conceptos parecen ser contradictorios: imitar quiere decir "copiar", "re-producir" o "representar" y supone un objeto (modelo) ya producido o presentado; crear significa sacar algo de la nada (aunque no se trata de la nada absoluta, por que esa clase de creación era impensable para los griegos). El productor se opone, pues, al reproductor de la realidad.[18]

La imitación no se opone a la creación, ni la excluye. Así, en la *Poética* se refiere la diferenciación de las artes por los objetos imitados:

> Puesto que los que imitan imitan a hombres que actúan, y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales, lo mismo que los pintores.[19]

Aunque sin alejarse de la verosimilitud, el sublimar o degradar, idealizar o deformar los objetos libera al arte de la "reproducción servil", y concilia imitación con creación. En la medida en que el artista imita la realidad no sólo tal cual es, sino que puede embellecerla o afearla,[20] se inscribe en un espectro que abarca desde lo verdadero hasta lo ficcional, desde lo real hasta lo imaginario. La teoría aristotélica del reconocimiento no versa sobre una mimesis meramente estática, sino como interpretación dinámica y creativa; además, imitar es connatural al hombre, porque desde su infancia se sirve de ella para adquirir sus primeros conocimientos.[21]

Debemos señalar que los poetas adquirían su inspiración y construían sus obras a partir de episodios de aconteceres, cuyos datos procedían de la tradición, es decir, de un haz complejo de saberes, formas de vida y creencias que permiten la identificación comunitaria de los hombres que la conforman. En la medida en que los espectadores estaban familiarizados con los hechos relatados o representados —durante los banquetes aristocráticos o en el escenario trágico respectivamente—, discutían si la narración o la representación se habría transformado por completo o sólo se había enriquecido el contenido de su trama, ello les permitiría aceptar o denegar

[18] Ángel J. Cappelletti, "Introducción", en Aristóteles, *Poética*, Venezuela, Monte Ávila, 1990, p. XI.

[19] Aristóteles, *Poética,* cap. IV.

[20] El estagirita asegura que el artista debe imitar "o como eran o como son los objetos, o como dicen o parecen ser, o como es preciso que sean". Aristóteles, *Poética,* 1460b, 8-11.

[21] Aristóteles, *Poética,* 1448a.

lo presentado. La identificación comunitaria con lo sabido protege el saber tradicional de las exigencias de cambio de las situaciones coyunturales y posibilita una estabilidad de los contenidos de la memoria cultural que articula el sentido de existencia de las comunidades humanas.

Mimesis, mythos, katharsis son los elementos constitutivos del ternario básico de la *Poética*. En la explicación de cada uno de ellos, Aristóteles insiste en la carencia de valor de una verdadera tragedia si se limita a representar caracteres[22] y se olvida de mostrarlos en acción, en comportamientos donde los hombres realizan elecciones, donde la *eudaimonía*, el vivir bien, pueda concretarse. Así, afirma Aristóteles:

> El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo.[23]

No hay tragedia sin acción, por ello, la trama, la fábula, la intriga es fundamental: "Pero la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos, y caracteres, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales, y pensamiento a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer."[24]

Cuando sostiene que la trama trágica busca proporcionar una "imitación de la acción humana", Aristóteles destaca que la acción crucial es la *proâiresis* (elección) en la medida en que constituye el principio de una *praxis*.[25] No basta representar movimientos físicos sobre el escenario,

[22] *Vid.* cap. XV, donde trata de los cuatro aspectos que se debe cuidar en los caracteres: bondad, adecuación, semejanza y coherencia.

[23] Aristóteles, *Poética,* 1450a.

[24] *Idem,* 1450a.

[25] Aristóteles, *Ética a Eudemo*, II, 8, 1224a, 28. Aquí es fundamental destacar la concepción aristotélica sobre el yo y la cultura que lo conforma porque: "Nuestra visión del yo es centrípeta, intensamente dirigida hacia adentro. Nuestra versión del hombre se refiere siempre al yo real subyacente, que persiste a través de la actividad y el sufrimiento, y que se revela o se disfraza en sus acciones exteriores. Por eso no comprendemos la vitalidad expresiva del yo discreto y centrífugo, del yo que sólo es tal en la medida en que se muestra en acciones, y que no es más que esas acciones [...] la situación trágica sólo puede nacer de la *praxis*, de una *praxis* que siempre será una decisión concreta, en unas circunstancias concretas y con un sentido concreto. Y el *ethos*-carácter sirve, con la disposición que presenta el personaje, para dar sentido a esa determinada *praxis*". F. de P. Samaranch, *op. cit.*, pp. 31-32, siguiendo a John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, Londres, Chatusand Windus, 1962.

afirma Sixto J. Castro siguiendo a Aristóteles, porque lo importante es mostrar los motivos que inducen a la acción, la predicación de la acción en el pensamiento, en tanto que un personaje debe responder, deliberar y elegir, como se afirma en *Poética* 1450b. La *praxis* implica una decisión reflexiva en donde se busca obtener un determinado resultado o fin y en donde se realizan las acciones que permitirán obtenerlo con todas las consecuencias generadas por su búsqueda y consecución.

Aristóteles no contrapone el teatro de acción al teatro reflexivo, sino al retrato de caracteres; a diferencia de Platón, quien recomienda en la *República* la exposición de discursos que ensalcen la bondad de las personas buenas, para Aristóteles los caracteres se perciben a través de las elecciones y comportamientos que realizan los personajes, pues el *ethos* se construye y se apropia con los actos realizados a lo largo de la vida. Poseer buen carácter o buena condición no basta para llevar una vida buena; la tragedia enseñará que la *eudaimonía* es una *praxis*. Sin embargo, se requiere buscar "tanto en los caracteres como en la organización de los acontecimientos [...] siempre lo necesario o lo probable, de manera que el hecho de que tal personaje diga o haga tal cosa resulte necesario o probable y el hecho de que esto suceda después de aquello sea también necesario o probable",[26] si queremos hablar de arquetipos simbólicos y universales susceptibles de ser imitados.

No hay amor sin amantes; no existe el buen ciudadano sin una comunidad política en donde ejerza la ciudadanía. Carácter y acción están tan íntimamente conectados que resulta imposible dar cuenta de cada uno de ellos por separado en la obtención de la *eudaimonía*. Aunado a esto, como afirma Martha C. Nussbaum,[27] Aristóteles no suscribe la afirmación platónica de *República,* III, 338, en donde se afirma que una persona buena es autosuficiente porque no necesita nada fuera de sí para obtener una vida buena y valiosa. La *Poética* no deja de lado el destacado papel que la fortuna o los sucesos involuntarios desempeñan en la consecución de la *eudaimonía,* debido a que un cambio de fortuna nos empuja de la desgracia a la dicha o viceversa. Un caso destacado corresponde a Edipo, cuya *eudaimonía* no logra manifestarse por completo, puesto que circunstancias ajenas a su control le impiden la realización de la actividad excelente. El mito trágico muestra a los hombres como seres vulnerables que sufren toda clase de infortunios; versa sobre personas buenas que caen en desgracia no por defectos de carácter, sino por una especie de *hamartía*, de error causalmente inteligible, imputable al agen-

[26] Aristóteles, *Poética,* cap. XV.

[27] *Vid. La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega,* Visor, Madrid, 1995, p. 473.

te, pero no a la expresión de un mal hábito de carácter;[28] la ignorancia no culpable de Edipo, para referirnos de nueva cuenta a un ejemplo paradigmático. La *hamartía* se produce por la ignorancia de un conocimiento o información vital para que el agente pueda decidir correctamente y permite el cambio de fortuna que suscitará la trama trágica.

En la *Poética,* los personajes de la tragedia son hombres "mejores" al promedio humano, "virtuosos" o moralmente "nobles", en cuyas acciones se expresa la excelencia que los define; sus contrafiguras son los hombres "bajos" de la comedia, cuyo rasgo diferencial es la "maldad". Sin embargo, reitero, los personajes se definen no sólo ni sobre todo por su carácter, sino por sus acciones. Aristóteles define la tragedia como "imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversificadamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación de las pasiones".[29] La tragedia es imitación no de hombres, sino de actos. No se debe perder de vista que el obrar trágico se inscribe en un *pathos* cuyos rasgos más propios se concretan en la distancia de los dioses, la omnipotencia del destino y el derecho de los muertos.[30] El actuar del personaje trágico se encuentra presionado de manera permanente tanto por la legalidad de los dioses como por la ley no escrita de los muertos. Dioses y muertos se manifiestan como el límite del mundo de la vida en un doble sentido: primero, porque ésta se juega en los límites del nacimiento y la muerte; segundo, porque la validez de las apuestas de sentido de la vida misma se encuentra al límite, en constante tensión con el inasible fondo abismal que las soporta.

> Instalado en su personaje de descifrador de enigmas y de rey justiciero, convencido de que los dioses le inspiran, proclamándose hijo de la *Tyche*,[31] de la Buena Fortuna, ¿cómo podría comprender Edipo que se refería a sí mismo ese enigma, cuyo sentido no adivinará más que descubriendo ser lo contrario de lo que creía, no el hijo de la *Tyche*, sino su víctima, no el justiciero, sino el criminal, no el rey salvador de su ciudad, sino la abominable mácula por la que está pereciendo?[32]

[28] Aristóteles, *Poética,* 1459a, 9-10.

[29] Aristóteles, *Poética,* cap. VI.

[30] *Vid.* Patxi Lanceros, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Barcelona, Ánthropos, 1997, pp. 116-117.

[31] Como señala Martha Nussbaum: "El término no sólo significa aleatoriedad o falta de conexión causal. Su significado básico es 'lo que simplemente sucede'; es el elemento de la existencia humana que los humanos no dominan", *op. cit.,* p. 136.

[32] Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, t. I, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 40-41.

El actuar del héroe se sitúa en la tensión entre voluntad humana y designio divino, asumiendo que este último no es determinación pura, pues la respuesta de los dioses ante la interrogación humana es siempre equívoca y ambigua; con ello dejan abierta la posibilidad humana del error. El héroe hace lo que quiere aunque no quiere lo que hace pues siempre existe una ignorancia particular que le impide tener todas las cartas sobre la mesa al momento de elegir. Edipo muestra la grandeza moral del héroe, la férrea voluntad de afrontar su destino cruento al elegir develar su propio enigma: "Apolo fue quien hizo cumplirse estos terribles sufrimientos míos. Pero nadie, sino yo mismo, desdichado, me golpeo con mi propia mano."[33] O bien, Agamenón quien, sabiendo lo que hace y decidiendo la acción a realizar, no se satisface con ninguna de las alternativas disponibles; así, afirma: Grave destino lleva aparejado desobedecer, pero grave también si doy muerte a mi propia hija, la alegría de mi casa, manchando las manos de un padre con los chorros de sangre de la virgen degollada junto al altar. ¿Qué alternativa está libre de males? ¿Cómo convertirme en un desertor, traicionando con ello a mis aliados?

La vulnerabilidad del héroe es fundamental para el proceso de reconocimiento, para la identificación del espectador. Nada humano se advierte en la perfección moral, en la dicha plena, en la infalibilidad inalterable; la identificación con los héroes de la tragedia se alcanza gracias a su susceptibilidad de error, de dolor, de fracaso, de sufrimiento; es decir, en tanto que aparecen como nuestros semejantes, próximos a lo humano, el espectador entra verdaderamente en complicidad con ellos.

Ser bueno y vivir bien no por fuerza van juntos. Las ideas aristotélicas sobre la función que cumplen la compasión y el temor en la tragedia así lo confirman. Todas las pasiones se distinguen no sólo por el sentimiento que provocan, sino también por la opinión que se elabora sobre ellas; por ejemplo, si un hombre descubre que su cólera nace de un acto que no sucedió, entonces el sentimiento se desvanece. La compasión, afirma Aristóteles, es un pesar penoso suscitado por el dolor o el sufrimiento de otro; por lo cual, compadecerse de alguien implica la creencia de que realmente está sufriendo y, por tanto, está imposibilitado de una *eudaimonía* plena.[34] Asimismo, el estagirita precisa que la compasión surge cuando la persona sufriente no merecía el dolor padecido y se distingue así de la censura moral, pues no podemos sino compadecernos de una persona cuya desdicha no es producto de sus malas elecciones, sino consecuencia de una *hamartía*. Aquí podemos destacar la idea que se

[33] Sófocles, *Edipo rey,* 1331-1334.

[34] *Cfr.* Aristóteles, *Retórica,* 1385b, 13 y ss.

resalta una y otra vez en la *Ética a Nicómaco* de que la bondad de un hombre no lo salva de las vicisitudes de la fortuna, como a Príamo; por esa razón no puede sostenerse que ser bueno sea condición única de la felicidad.[35] Sin embargo, es condición necesaria, pues la dicha nace de las acciones que concuerdan con la *areté*.

El sentimiento compasivo se liga con la creencia en la susceptibilidad propia para sufrir el mismo dolor de la propia vulnerabilidad. Por ello, como afirma Nussbaum, debemos asumir que "la compasión requiere una comunidad de sentimientos y la opinión de que se puede padecer un mal similar al que sufre el que la suscita".[36] Así, por ejemplo, sentimos compasión por Hécuba, debido a que las circunstancias la despojaron de todas las relaciones humanas significativas para su vida; de Edipo, porque la acción elegida no era el terrible crimen cometido por ignorancia. Sentir compasión entraña percatarse tanto de la fragilidad de nuestras empresas como de lo importante en la vida humana.

Unido a la compasión se encuentra el temor, pasión penosa nacida de la posibilidad del sufrimiento propio en el futuro no lejano, de un daño o un dolor inevitable.[37] Tememos lo incontrolable, los sucesos y circunstancias que provocarán en nosotros un dolor sin que podamos hacer algo para oponernos. Nada teme quien se cree autosuficiente, quien piensa que las circunstancias externas en nada pueden afectarle. Así lo cree Platón al insistir, en el *Fedón*, en que la situación de Sócrates no debe mover a la compasión porque sus males sólo afectan a su cuerpo y no a su alma, naturaleza verdadera de lo que él realmente es. Pero Aristóteles no fue un discípulo complaciente y, por ello, aconseja:

> [Si] reconocemos que los personajes trágicos se asemejan a nosotros en su bondad general y sus posibilidades humanas, y admitimos que la tragedia muestra 'la clase de cosas que podrían suceder' al ser humano, con nuestro miedo y en él nos damos cuenta de que su desgracia puede sobrevenirnos también a nosotros [esto] nos servirá de enseñanza en lo relativo a nuestra condición y nuestros valores.[38]

Estética de la recepción, la poética aristotélica señala como uno de los aspectos fundamentales de la tragedia la reacción del espectador ante lo sucedido al personaje, la identificación con el sufriente que se exhibe ante nosotros; abre así la posibilidad de evaluación ética de los acontecimientos sucedidos que una teoría de la acción requiere.[39] Por ello, la poesía

---

[35] Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 100b, 35-1101 a5.

[36] M. Nussbaum, *op. cit.*, p. 476.

[37] Aristóteles, *Retórica*, 1382a, 21 y ss.

[38] Cit. por M. Nussbaum, *op. cit.*, p. 478.

[39] Sixto J. Castro subraya el hecho de que para Aristóteles la mimesis es tanto propiedad de la obras y representaciones como producto de una intencionalidad ar-

constituye una fuente de sabiduría práctica más valiosa que la historia; esta última nos relata acontecimientos pasados realizados por un personaje único con el cual no necesariamente nos identificamos. La poesía, en cambio, habla de lo que puede suceder a cierta clase de personas con las cuales se tienen importantes similitudes[40] y, por tanto, es posible la identificación. El héroe trágico deberá ser un personaje en el cual el espectador pueda reconocerse y, para ello, no debe poseer una "excelencia que está por encima de nosotros", como se señala en el Libro VII de la *Ética a Nicomaco*. La compasión no se logra si el héroe es invulnerable o si cae en desgracia por su propia perversidad; los personajes trágicos, si quieren provocarla y junto con el temor que la identificación suscita, pueden ser "mejores" que nosotros pero no tan perfectamente buenos y excelentes que impida nuestro reconocimiento como similares a ellos.

Como afirma Aristóteles, el interés por la mimesis, es cognoscitivo, un interés por aprender, porque aprender agrada; [41] los hombres, continúa el estagirita, "disfrutan viendo imágenes, pues sucede que al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo que éste es aquél".[42] De ahí la *katharsis*,[43] limpieza y purificación, metaforización de las pasiones de compasión y temor, como afirma Ricoeur,[44] que la intriga trágica tiene como *ergon*, como función propia. La *katharsis* perseguida por la tragedia difiere de la idea de "clarificación intelectual" propuesta por el proyecto platónico y se amplía a una idea de "clarificación" sin más, en donde tienen cabida las respuestas emocionales como forma de conocernos a nosotros mismos. Así como Creonte aprende por medio del dolor causado por la muerte de su hijo, cada uno de nosotros puede aprender por la compasión y el temor provocado por el sufrimiento del otro.

Katharsis[45] de valores prácticos, dilucidación y reconocimiento de los que somos, la tragedia comparece como enseñanza fundamental de los valores más significativos de los hombres. Como afirma Cappelletti,

---

tística, por lo cual se sitúa en prácticas culturales e instituciones sociales que cobijan significaciones compartidas y tradiciones de una comunidad humana. "El estatuto mimético de ciertos objetos es cuestión de que tengan un contenido significativo que pueda y, si su estatuto mimético es efectivamente realizado, deba ser reconocido y comprendido por sus audiencias." *Op. cit.*, p. 57.

[40] *Cfr.* Aristóteles, *Poética,* 1451b, 4-11.

[41] *Cfr.* Aristóteles, *Poética,* 1448b, 13.

[42] Aristóteles, *Poética,* 1448b, 15-18.

[43] Ángel J. Cappelletti realiza un examen detenido de las diversas significaciones que este término ha tenido en la interpretación de los textos aristotélicos. Para Cappelletti, la *katharsis* trágica debe vincularse con la virtud dianoética. *Op. cit.*, pp. XV-XX.

[44] *Op. cit.*, p. 223.

[45] Según afirma García Bacca: "la purificación o purgación, en cuanto operación medicinal, consiste en aligerar el cuerpo de humores pesados, de cosas indigestas,

> la καθάρσις se produce en la tragedia mediante la elevación de lo singular a lo universal, mediante la sustitución de la compasión y del temor, que afectan individualmente a cada espectador, por la compasión y el temor considerados universalmente, ya que la poesía no se ocupa de los individuos sino de lo universal [...] [los] ciudadanos no lograrán en el teatro conceptos universales propiamente dichos [propio de la actividad intelectual], pero se acercarán a lo universal lo suficiente como para olvidar sus pasiones e intereses individuales, al vincularse (intelectual y emotivamente) con la totalidad del género humano.[46]

En *Tiempo y narración I,* Paul Ricoeur[47] insiste en la idea de que la interpretación de la mimesis en la *Poética* se inscribe una inteligibilidad compartida de la idea de mundo; por ello, el arte mimético puede extender y reformar la comprensión, en tanto que comienza en y depende de posibilidades ya dadas y de formas de significado familiares con el mundo humano del público.

Más allá de la teoría de la sustancia y de la ciencia del ser en tanto ser, hay un Aristóteles que afirma: "somos lo que hacemos"; ese hacer encuentra su mejor expresión en el relato de la intriga trágica que, al mover a los hombres a compasión y temor, les enseña el "sentido trágico" que trasmina todas las creencias, valores y comprensiones que delinean los contornos del rostro humano.

volviendo al organismo, mediante ella, a ese funcionamiento normal en que nada se nota, en que uno se siente ligero, sutil, ágil; [...] Purgación o purificación significa, pues, en sentido directo: *liberación del peso de una realidad que se nos está volviendo pesada*. Y tales realidades pesadas podrán pertenecer a muchos órdenes —fisiológico, pasional...—; empero siempre purgación o purificación conservará el sentido fundamental de liberarnos del peso de lo que se nos esté haciendo pesado". "Introducción filosófica a la *Poética*", en Aristóteles, *Poética,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946, p. L.

[46] A. J. Cappelletti, *op. cit.*, p. XIX.

[47] *Vid*. P. Ricoeur, *Tiempo y narración I,* México, Siglo XXI, 1995, pp. 80-112.

RELEVANCIA DE LAS NARRACIONES EN LA EDUCACIÓN MORAL

Jorge Peña Vial*

Vivimos entre narraciones e historias, en proporción diversa dependiendo de cuán fuertemente nos resistamos a rodearnos de aquello que es "sólo" imaginario. Pero el sentido último de la actividad imaginativa, en muchas ocasiones por vías distintas a las específicas del conocimiento conceptual y lógico, es la de iluminar la realidad.[1] Las vidas imaginarias, los admirables relatos de ficción que hemos leído, disfrutado, y que han ampliado nuestro ser, al final, tienen sentido sólo si han influido en nuestra vida real. Es ésta la verdaderamente apasionante y merecedora de ser contada: tiene la solidez y consistencia de lo real. Ello nos condujo a plantear una ética de las ficciones y a analizar las relaciones conflictivas entre ética y estética, con frecuencia amenazadas por concepciones simplistas que oscilan entre exclusiones moralistas y esteticismos amorales.[2] Tanto filósofos de la narración —Paul Ricoeur, Alasdair MacIntyre, Hannah Arendt, Charles Taylor—,[3] como teóricos de la literatura —

* Instituto de Filosofía, Universidad de los Andes, Santiago de Chile.

[1] La fundamentación de esta tesis se desarrolla en mi libro *Imaginación, símbolo y realidad*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1987.

[2] *Vid.* Jorge Peña Vial, *Poética del tiempo: ética y estética de la narración*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2002. Planteo la axiología de la imaginación, pp. 215-230. Para lo referente a las relaciones entre ética y estética de la narración, *vid.* pp. 233-294; esbozo de una ética de las ficciones, pp. 294-341.

[3] *Vid. ibidem,* pp. 11-178. Se expone la filosofía de la narración de Ricoeur en pp. 18-22 y 39-41; de MacIntyre, pp. 85-100; de Taylor, pp. 112-121; de Arendt, pp. 72-85; también de Steiner, pp. 53-68; y de Mink y White, pp. 22-32.

George Steiner, Claudio Magris— y, en menor medida, de la historia —Louis Mink, Hayden White— enfatizan el influjo ético de las narraciones, ya históricas o ficticias, en la creación de la identidad y en el temple moral. No obstante, ha sido Martha Nussbaum quien ha propuesto, de modo programático y expreso, valerse de la literatura como método específico para la enseñanza de la ética. Desearía convocar ahora a alguno de los autores mencionados, en especial a Nussbaum, para revisar la enorme repercusión pedagógica derivada del propósito sistemático de poblar de narraciones la mente, la memoria e imaginación de los niños. Considero que sus testimonios son del todo elocuentes y unánimes.

En la vida del hombre, es constante la búsqueda del fin y del bien que pueden posibilitar la articulación y el entramado temporal de nuestras acciones.[4] De ahí la importancia de las narraciones, ya sea históricas o ficticias, en la configuración de la identidad y como factor orientador de nuestro discurrir temporal. Así lo observa con agudeza Daniel Innerarity cuando escribe:

> La relevancia antropológica de las ficciones se debe a que la vida como tal no forma un todo. Al menos, su sentido depende de una totalidad que es inaccesible a nuestra experiencia ordinaria o científica del tiempo. La narración adopta un punto de vista desde el que lo casual aparece en conexión con un principio y un final, en un contexto que nos lo vuelve inteligible. La articulación narrativa del tiempo es lo que convierte el movimiento ciego en tiempo humano, introduciendo una lógica en la mera sucesión y un límite en la extensión indeterminada.[5]

Las narraciones ficticias e históricas, opuestas a nuestro devenir temporal aún no clausurado con la muerte, ya contienen ese fin y ese desenlace que ha logrado estructurar y coronar, o arruinar una trayectoria vital. De ahí nuestra hambre de narraciones, de saber acerca de los avatares de los más variados itinerarios de vida que, de alguna manera, puedan iluminar, aunque sea con una luz indirecta u oblicua, la nuestra propia. Esas narraciones permiten conocernos y fundamentar mejor lo que somos o estamos siendo, apreciar las posibilidades vitales que hemos excluido con nuestras elecciones —ponderando las razones por las cuales las hemos dejado de lado—, conocer mejor a los demás, y la siempre incitante aventura de observar el mundo mediante otros ojos y desde la perspectiva de otro carácter, sexo, singularidad, profesión, pasión o afición. Gracias a las ficciones, salimos de los estrechos marcos de nuestro carácter y personalidad para ver el mundo, identificarnos e introyectar, de al-

[4] *Vid. ibidem*, pp. 68-85.

[5] Daniel Innerarity, *La irrealidad literaria*, Pamplona, EUNSA, 1995, p. 166.

guna forma en nuestra perspectiva, los parámetros mentales y afectivos de un padre o un hijo, del enamorado y del criminal, del leal y del traidor, de los mecanismos de la tentación y seducción, de los efectos del éxito o el fracaso, del influjo de la esperanza o el resentimiento, en fin, toda la variedad tanto de asuntos vitales como de la multiplicidad humana de caracteres, personalidades, temperamentos y ambientes geográficos, históricos, sociales, económicos, raciales, morales y políticos. Ítalo Cavino lo puso de relieve:

> Las cosas que la literatura puede buscar y enseñar son pocas, pero insustituibles: la forma de mirar al prójimo y a los demás, de poner en relación hechos personales y hechos generales, de atribuir valor a cosas grandes y a cosas pequeñas, de considerar los límites y vicios propios y los de los demás, de encontrar las proporciones de la vida, el lugar que ocupa el amor en ésta, así como la fuerza y su ritmo, y el lugar que corresponde a la muerte y la forma de considerar a ésta; la literatura puede enseñar la dureza, la piedad, la tristeza, la ironía, el humorismo, y tantas cosas necesarias y difíciles. Lo demás, debe aprenderse en otra parte, en la ciencia, en la historia, en la vida, donde todos tenemos continuamente que ir aprendiendo.[6]

Nussbaum propugna la utilidad del cuento en la formación de la visión del mundo y el orientarse dentro de él por parte del niño:

> [Los niños] aprenden a atribuir vida, emociones y pensamiento a figuras cuyo interior les está oculto. Según pasa el tiempo, lo hacen en forma cada vez más sofisticada, aprendiendo a escuchar y contar historias sobre animales y humanos. Estos relatos se combinan con sus propios intentos de explicar el mundo y sus propias acciones en él. Un niño privado de cuentos está privado, a la vez, de ciertas maneras de ver a las otras gentes [*sic*]. Porque el interior de las gentes, como el interior de las estrellas, no está abierto ante nuestros ojos. Nos suscita extrañeza y admiración. Y la conclusión de que este conjunto de miembros situados frente a mí tiene emociones y sentimientos y pensamientos como los que yo me atribuyo a mí mismo no es adquirida sin el ejercicio de la imaginación que el contar historias propone.[7]

Por ello, no son pocos quienes sugieren que, en la actualidad, la educación moral se debe impartir con base en textos narrativos que permitan a los niños imaginar éstos, o aspectos particulares de modos de vida, que les capaciten para aprender tipos de argumentación práctica y moral. Tal asunto también lo trata de manera expresa MacIntyre, cuando advierte:

---

[6] Ítalo Calvino, *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad* [trad. Gabriela Sánchez Ferlosio], Barcelona, Tusquets, 1995, p. 24.

[7] Cit. por Alejandro Llano, *Humanismo cívico*, Barcelona, Ariel, 1999, p. 173.

> Escuchando narraciones sobre madrastras malvadas, niños abandonados, reyes buenos pero mal aconsejados, lobas que amamantan gemelos, hijos menores que no reciben herencia y tienen que encontrar su propio camino en la vida e hijos primogénitos que despilfarran su herencia en vidas licenciosas y marchan al destierro a vivir con los cerdos, los niños aprenden o no lo que son un niño y un padre, el tipo de personajes que puede existir en el drama en que han nacido y cuáles son los derroteros del mundo. Prívese a los niños de las narraciones y se les dejará sin guión, tartamudos, angustiados en sus acciones y en sus palabras. No hay modo de entender ninguna sociedad, incluyendo la nuestra, que no pase por el cúmulo de narraciones que constituyen sus recursos dramáticos básicos. La mitología, en su sentido originario, está en el corazón de las cosas. Vico estaba en lo cierto y también Joyce. Y también la tradición moral que va desde la sociedad heroica hasta sus herederos medievales, de acuerdo con la cual el contar historias es parte clave para educarnos en las virtudes.[8]

Educación en las virtudes mediante narraciones; conocimiento del fin de trayectorias vitales, de sus logros o fracasos; ampliación de nuestro ser y comprensión cabal, desde el interior, de otros caracteres, temperamentos y personalidades; vivir y sufrir otras vidas sin alienarnos y, más bien, apuntalar las raíces de nuestra propia identidad; atribución, por parte del niño, de vida, emoción y pensamiento a otros seres, cuyo interior le está velado. Por todo ello, Steiner, quien es quizá el más consciente de los riesgos que supone la exposición a cuentos y narraciones, al punto de elevar o degradar una personalidad de modo duradero; también representa el más vehemente defensor de su importancia en la formación de los niños. Si bien el texto que a continuación se cita es largo, su profundidad y belleza lo justifican con creces:

> La puerta abierta que el niño ofrece a los visitantes nocturnos o diurnos de lo imaginario es una puerta de prístina verdad psicológica. Por ahora, la habitación está con muy pocos muebles. Los armarios están abiertos a los unicornios. Las formas consoladoras y malvadas pueden entrar y moverse con toda libertad. La historia narrada a un niño, el cuento leído o la balada aprendida de memoria, quizá, sin darnos cuenta, son tomadas en serio. Literalmente. En la mayoría de los adultos esta inmediatez tiende a disminuir. Las entradas y alarmas de lo ficticio tropiezan contra las amontonadas y aleccionadoras domesticidades de la respuesta racionalizada y desencantada. El niño prueba y ensambla sus componentes del yo naciente en íntimo comercio con la vitalidad y la sustancia de esos seres imaginarios que llaman a su puerta. Y "los que llaman" o "los que convocan" es el término correcto. El niño los sigue: a la isla de Crusoe o al archipiélago de Gulliver, a la Edad Media y a las guerras galácticas. Es iniciado al deleite y al miedo. Cuando es

[8] Alasdair MacIntyre [trad. de Amalia Valcárcel], *Tras la virtud*, Barcelona, Crítica, p. 267.

> de noche en casa o, como saben los maestros del susurrar como Walter de la Mare, cuando el mediodía es demasiado tranquilo, las ficciones introducen al niño en el magnetismo de la amenaza. Privar a un niño del hechizo de la narración, del medio galope del poema, oral o escrito, es una especie de entierro en vida. Es emparedarlo en el vacío. Los grandes convocadores son la mitología, los viajes entre Escila y Caribdis, bajando por madrigueras de conejos, la turbulenta lógica de lo bíblico, los "jardines del verso". Un tebeo es mejor que nada en la medida en que existe en él la multiplicadora vida del lenguaje. El niño ha de ser hecho accesible, vulnerable a las fuentes del ser en lo poético. Existen riesgos. Sus visitantes pueden volverse feos o hipnóticos. [...] Pero estos riesgos hay que correrlos. Si el niño se queda vacío de textos, en el sentido más cabal del término, sufrirá una muerte prematura del corazón y la imaginación y subrayo "en el sentido más cabal del término".[9]

El niño normal sabe separar y distinguir lo real y lo imaginario, las historias de la historia; pero, en la configuración de su talante ético e identidad moral, ambos aspectos concurren juntos y se hace difícil discernir los distintos afluentes que convergen en la formación de su personalidad.

La aproximación de Nussbaum a la narratividad quiere ser del todo consecuente con el espíritu de la ética aristotélica, en el que se persiguen no sólo fines teóricos, sino un acercamiento real a la práctica. La literatura nos permite caracterizar en forma adecuada la experiencia moral, en su condición particular y contingente. Además, las lecturas que nos propone —como las novelas de Henry James, analizadas con minucia en *Love's Knowledge*—[10] sugieren mejores maneras de vivir; permiten modos de autocomprensión y de ordenar la experiencia; muestran actitudes ante los conflictos y tipos de elección ante vías alternativas de comportamiento. La pregunta ¿cómo debo vivir? late tras los asuntos de la formación del carácter o la educación de los sentimientos: "La actividad moral del lector [...] involucra no sólo una participación amistosa en las aventuras de los personajes concretos, sino que es también un intento de ver a la novela como paradigma de lo que podría suceder en su vida".[11]

Para Nussbaum, sólo una filosofía moral que comprenda la complejidad y particularidad de lo real puede evitar el estrepitoso fracaso de las éticas abstractas y normativas. Sin proponérselo de manera expresa, y quizás por ello, las narrativas literarias son capaces de acercarnos en verdad a los dilemas y problemas morales concretos. Por medio de las

[9] George Steiner, *Real Presences. Is there anything in what we say?*, Londres, Faber and Faber Limited, 1989. Existe versión castellana —a la que hemos acudido— en trad. de Juan Gabriel López Guix, *Presencias reales*, Barcelona, Destino, pp. 232-233.

[10] *Vid.* Martha Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

[11] *Ibidem*, p. 166.

narraciones, se caracteriza y contextualiza la experiencia moral y se nos proponen formas de reflexión sensibles a los contextos reales de acción. En cambio, las morales abstractas que nos hablan de ley natural, de principios y normas se hallan lejos de comprender la complejidad de las acciones reales particulares. La literatura —sobre todo las novelas de James y Dickens, a las cuales Nussbaum presta mayor atención— nos ofrece un riquísimo material para una verdadera reflexión moral: descripciones densas de una pluralidad de significaciones, diversos caracteres y personajes, actitudes y ambientes, todo vívidamente descrito y sin vanos intentos de evadirse en formulaciones abstractas y vacías.

No es ahora el momento para discutir la interpretación "situacionista" que hace Nussbaum tanto de la ética aristotélica como de la literatura. Su rechazo algo agresivo de la ley natural es muestra inequívoca de ello. En última instancia, la autora sostiene que el origen de la ley natural proviene de la inmadura inseguridad de personas necesitadas de criterios claros e inequívocos para regir su conducta, que les dictamine, de modo fácil y certero qué hacer en cada caso, de manera que se les exima del riesgo de pensar cada situación particular, se elimine toda duda y se suprima el temor de no haber realizado todo el bien deseado. Es el expediente fácil para todos aquellos que no quieren afrontar la complejidad de lo real. Sin embargo, tales directrices no aseguran un respeto de todas las personas en nuestro confuso y complejo mundo, caracterizado por "la fragilidad del bien".[12] Desde la perspectiva de Nussbaum, apelar a los fundamentos de la ley y a sus rígidas reglas es tanto una manifestación de un encubierto deseo de evadir la natural complejidad de las cosas, como una indicación del fracaso en el cuidado de los sentimientos de todas las personas. Quienes eluden la complejidad moral y buscan refugio en la claridad de la ley natural son los que, con egoísmo amparado en presuntas leyes de la naturaleza, evaden su obligación de cuidar de todos. El nuestro es

> un mundo caído —un mundo en el que la inocencia no puede darse ni preservarse con seguridad, un mundo donde los valores y los amores generalmente se enfrentan y provocan una tensión mutua—, de modo que no hay expectativa humana que permita confiar en una perfecta fidelidad a lo

[12] *Vid.* M. Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Nueva York, Cambridge University Press, 1986. *Vid.* versión castellana en trad. de Antonio Ballesteros, Madrid, Visor, 1995. Asimismo, es característico de la postura de Nussbaum y sus diferencias con otras interpretaciones de la ética aristotélica su recensión de la obra de MacIntyre, *Whose Justice? Which Rationality?*, en "Recoiling from Reason", en *The New York Review of Books*, 7 de diciembre, 1989; también el capítulo "Flawed Crystals: James's *The golden Bowl* and Literature as Moral Philosophy", en *Love's Knowledge...*, pp. 125-147.

> largo de toda una vida [...]. Naturalmente, existen mejores y peores elecciones dentro de este confuso mundo; pero es infantil rechazar que esto, de hecho, *es así* en este mundo complejo, por lo que es una característica de nuestra realidad de criaturas el procurar seguir y vivir valores en un mundo de esta naturaleza.[13]

Debemos admitir y aceptar que la vida es trágica, y responder ante tal hecho con piedad hacia los otros y temor hacia uno mismo. "Ni por un momento cerrar los ojos o volvernos sordos a nuestros sentimientos." Más aún, debiéramos asumir "el peso de este mundo de pecado no huyendo al exilio o muriendo, sino pecando, y al ver" o tomar conciencia de que uno está pecando, sobrellevar por amor la propia imperfección.[14] Para ella, los intentos de Tomás de Aquino de elaborar una síntesis teísta entre la ley natural y las virtudes aristotélicas están destinados al fracaso desde el momento en que no se da cuenta de la complejidad de lo real.

Sin adentrarnos en una ardua polémica, nos basta constatar que Nussbaum no encuentra en la naturaleza humana, tal como se presenta históricamente, algún criterio o pauta que permita discernir, aquí y ahora, cuándo es buena una acción. Para ella, la claridad y evidencia de normas deducidas de una presunta naturaleza contrastan, en forma muy marcada, con la flexible, ágil y espontánea respuesta ofrecida por la persona virtuosa capaz en verdad de afrontar la actual complejidad de la vida ordinaria. Debido a su universalidad, la ley es rígida e inflexible; sólo la virtud permite responder de manera dinámica a las complejidades inevitables que derivan de una acción humana intrínsecamente contingente. En consecuencia, para Nussbaum, ley natural y virtud son incompatibles. Todo el fascinante trabajo que despliega en el acercamiento literario a las situaciones y contextos reales —brillante su análisis de *Tiempos difíciles* de Dickens, en *Poetic Justice*[15]— se estropea, en alguna medida, a mi entender, por una "situacionista" interpretación aristotélica de la acción práctica y de las virtudes, extraña tanto a la corriente principal de la hermenéutica aristotélica como, desde luego, a la tradición tomista que se piensa en continuidad con ella.[16]

---

[13] M. Nussbaum, *Love's Knowledge...*, p. 133.

[14] *Ibidem*, p. 135.

[15] M. Nussbaum, *Poetic Justice*, Boston, Beacon Press, 1995; *vid.* la versión castellana *Justicia poética: la imaginación literaria y la vida pública* [trad. de Carlos Gardini], Santiago, Andrés Bello, 1997. Allí nos ofrece abundantes e interesantes ejemplos literarios. *Vid.* también M. Nussbaum, "La imaginación literaria en la vida pública" [trad. de Elvira Barroso], en *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, núm. 11, abril 1995, pp. 42-80. El proemio de 1994 fue escrito de manera especial para *Isegoría*. Originalmente fue publicado en *New Literary History*, núm. 22, 1991, pp. 877-910.

[16] Al respecto, es muy útil la obra de Pamela M. Hall, *Narrative and Natural Law:*

Este aspecto concreto de su filosofía moral no lleva a desmerecer el decisivo aporte que ha realizado —el cual a nosotros nos interesa— al intentar unificar la filosofía moral con la crítica literaria. Tal aporte merece ser salvaguardado y se puede compendiar en dos puntos: *1)* utilización de la literatura para permitir una apreciación más realista y concreta del discurso moral, y *2)* apreciar el decisivo valor de las narraciones en la educación de las emociones o sentimientos morales.

An Interpretation of Thomistic Ethics, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1994, en la que aplica el concepto literario de drama narrativo a la vida moral. En contra de los que sostienen una incompatibilidad entre ley natural y ética de la virtud, ella es continuadora de una gran tradición académica anglosajona representada por Alasdair MacIntyre, Mark Jordan, Jean Porter, Russell Hittinger y Thomas Hibbs. Amplia bibliografía sobre tales autores y una buena orientación e inspiración para este aspecto, en específico respecto de la aparente incompatibilidad sostenida por Nussbaum entre ley natural y ética de la virtud, me ha proporcionado el artículo de Robert A. Gahl, Jr., "From the Virtue of a Fragile Good to a Narrative Account of Natural Law", en *International Philosophical Quarterly*, vol. XXXVII, núm. 4, 1997. Para Pamela Hall, "la ley natural, las virtudes (naturales y teologales) y la ley divina funcionan juntas". *Op. cit.*, p. 22. "Nosotros tanto nos damos leyes a nosotros mismos como las descubrimos. Este descubrimiento tiene lugar dentro de una vida, al interior de un contexto narrativo de experiencias que implican a la inteligencia y voluntad de las personas al hacer elecciones concretas." P. Hall, *ibidem*, p. 37. La ley natural se aprende en forma progresiva y nuestro conocimiento de ella es interdependiente con el crecimiento en la virtud; ambas implican una posesión intencional de fines. La ley implica el conocimiento de las tendencias naturales hacia ellos. Las virtudes, las adquiridas o las disposiciones infusas, cognoscitivas o afectivas, se dirigen también hacia esos fines. En orden a conocer la ley plenamente, se debe ser virtuoso. Tal es el trabajo de la prudencia. A pesar de que Nussbaum da cuenta de un modo profundo de las virtudes, "se equivoca al no entender que [...] [ellas] presuponen una fundamental orientación hacia el bien". *Ibidem*, p. 42. Para Nussbaum, el intento tomista de integrar la virtud y la ley natural constituye un alejamiento radical de la visión aristotélica de la virtud. De acuerdo con la perspectiva de la autora, Tomás de Aquino introduce de manera ilegítima elementos que, más que suprarracionales, son irracionales. La fe de Tomás de Aquino en lo sobrenatural ha desnaturalizado la visión que Aristóteles posee de lo que es una vida prudente. La teoría moral del aquinate intenta una imposible síntesis de elementos incompatibles: virtud y ley natural. Sin embargo, el Tomás de Aquino de MacIntyre, por tomar un coetáneo anglosajón de Nussbaum que también realiza su trabajo en la tradición aristotélica, no considera que subvierte a Aristóteles con perversas contaminaciones sobrenaturales, sino que, por el contrario, lo complementa y amplía al introducir algunas nociones conocidas por revelación divina. La fenomenología de la experiencia moral realizada por M. Nussbaum describe en forma adecuada los elementos trágicos de la vida humana, pero, de acuerdo con la perspectiva tomista, esta autora "se equivoca al considerar los conflictos contingentes derivados de nuestra condición pecadora como una estructura necesaria del mundo". *Ibidem*, p. 110. La síntesis tomista de la tradición aristotélica y agustiniana acierta al transformar una ética de la virtud aristotélica trágica en una ética de la libertad por la gracia, según la cual el mal sólo acontece por medio de la libre elección. Para Tomás de Aquino, la idea de que uno estuviera forzado u obligado al mal es absurda. *Vid. S. T.* I-II, *q.* 19, *a.* 6,

En cuanto al primer aspecto, bastaría que tanto los alumnos como los profesores de las escuelas de negocios y economía leyeran el artículo de Nussbaum "La imaginación literaria en la vida pública", en donde glosa y comenta *Tiempos difíciles* de Dickens, para que se cuestionen de manera saludable su propio quehacer, arte o ciencia, y mejoren la actitud y disposición para afrontar los temas antropológicos y morales implicados en su actividad. Algo análogo ocurre con el servicio que puede prestar a los juristas la lectura de *Justicia poética*.

> Llevar las novelas a la filosofía moral no consiste —tal y como entiendo esta propuesta— en conducirlas a alguna disciplina académica que se ocupe de cuestiones éticas, sino de ponerlas en contacto con la más profunda de nuestras búsquedas en el terreno de la práctica, tanto respecto de nosotros mismos como en nuestra relación con los otros; una búsqueda en conexión con la

---

ad 3. Sólo el pecado produce el mal moral. La tragedia acontece sólo cuando alguien ha pecado y aún no se ha arrepentido.

La visión de un mundo confuso presentada por Nussbaum corresponde, en la perspectiva tomista, a lo que es la vida sin la ayuda de la gracia. Los análisis de la acción humana efectuados por la autora confirman el planteamiento tomista de que no se requiere de revelación sobrenatural para detectar la deficiencia de la propia naturaleza humana como caída e inclinada al mal. Nussbaum encuentra en *La copa dorada* de Henry James una fascinante descripción del carácter trágico de la vida humana y de sus conflictos insolubles, pues la esposa del padre está enamorada del esposo de la hija, con todos sus naturales e inevitables enredos: "Somos seres únicos y valiosos, que bajo las cadenas impuestas por las interconexiones contrapuestas de nuestras rutas y los valores de este mundo, sólo nos resquebrajamos y rompemos". M. Nussbaum, *Love's Knowledge...*, p. 133. La ley natural apunta a un objetivo que la naturaleza no puede obtener. Ésta se dirige a un fin más grande que ella misma. La experiencia de incapacidad no sólo de obtener lo que se desea, sino de hacer lo que se debe, es el aspecto más trágicamente experimentado de la experiencia humana. Si bien los preceptos del *Antiguo Testamento*, la Antigua Ley, son accesibles a la razón natural, nuestra incapacidad para cumplirla nos enseña que somos pecadores necesitados de la ayuda de la gracia. Pamela Hill dirá: "La Antigua Ley nos enseña cuál es nuestro bien y nos enseña que no podemos cumplir nuestro bien por nosotros mismos. Desde esta perspectiva, la Antigua Ley (o la ley natural) apunta más allá de sí misma para remediar el pecado: a la Nueva Ley, que es la gracia de Cristo". *Op. cit.*, p. 63. La tragedia parece ser la característica central de nuestra experiencia cuando se analiza por la sola razón. Pero cuando consideramos la acción humana a la luz de la fe, lo trágico abre paso a la esperanza, a lo cómico. "Con la ayuda de Dios somos capaces de alcanzar a Dios. A este respecto no está carente de lo que es necesario porque, como dice Tomás, citando a Aristóteles, 'aquello que hacemos a través de nuestros amigos lo podemos hacer por nosotros mismos'." *Ibidem*, p. 68. Al igual que la naturaleza humana, la filosofía moral de Aristóteles apunta a una dirección más allá de ella misma. No en vano el *Tratado de la ley* se sitúa entre los tratados del pecado y de la gracia. La ley de la naturaleza humana nos enseña que somos pecadores y que necesitamos de la gracia. En orden a realizar la naturaleza humana, debemos volvernos al Dador de la gracia quien es también nuestro fin y el Sumo Bien. El fin es sobrenatural, pero no es extraño a la naturaleza.

> cual se desarrollaron en sus orígenes las concepciones de mayor trascendencia e influencia en la historia del pensamiento moral. Una búsqueda que continuamos cuando comparamos esas concepciones, tanto entre ellas, como con nuestro sentido activo de la vida.[17]

Sea por las razones que sea —de tipo sociológico como el predominio sin contrapeso de la civilización de la imagen, el dogma positivista de sólo valorar los *facts*, la tendencia de un pensamiento débil que margine toda consideración metafísica de fundamentación, la conversión de todo valor de uso en valor de cambio como propicia la pendiente nihilista de finales del siglo XX, etc.—, el hecho es, queramos o no, que cada vez más toda educación aspirante a difundir valores y un sentido de la vida requiere revestir de carne e historia las ideas, hacer concreta y narrativa su explicación. Mantenerse en el plano abstracto de las ideas, no acompañarlas de correlatos imaginativos, emocionales, metafóricos y narrativos, es exponerse a fracasar, a no ser escuchado o a tener como única respuesta el bostezo de aburrimiento.

Ítalo Calvino habla de una guerra entre filosofía y literatura, pues la primera se caracteriza por algo tan sencillo como es ser irremediablemente abstracta y, la segunda, concreta. Lo propio del filósofo es su tendencia a enunciados abstractos; los individuos son partes o casos particulares de la idea universal, y así dirá que "todos los hombres son mortales". En cambio, el narrador, formulará enunciados concretos, determinados, atento a las particularidades y singularidades diferenciales y específicas de cada personaje, acción y situación. Lo deja del todo indiferente el "todos los hombres son mortales", al que aludía Tolstoi en *La muerte de Iván Illich;* ni siquiera le conmueve la proposición "algún hombre ha muerto", sino que es preciso saber quién, cómo, cuándo y por qué, para comenzar a comprender el significado real de esa muerte. Existe un abismo de diferencia entre la abstracta consideración de la condición mortal del hombre y la muerte del vecino, colega, padre, amada, hijo. Pareciera darse un movimiento diametralmente opuesto entre la trayectoria metodológica seguida por el narrador literario y el filósofo: mientras uno busca contextualizar, el otro se empeña en descontextualizar; mientras aquél singulariza, éste generaliza; uno envuelve los hechos en toda la variedad y colorido de los accidentes, despliega las circunstancias, el otro se dirige presto a su forma, idea o esencia; uno lo despoja de todas sus coordenadas espacio-temporales, mientras el otro lo inserta en esas mismas coordenadas; mientras uno desencarna, el otro anhela llenar de vida, carne y sangre. Ahora, ambos trabajan con palabras y aspiran a la verdad, lo único capaz de llenarlas de sentido.

[17] M. Nussbaum, *Love's Knowledge...*, p. 24.

Desde luego, los tiempos no están, como lo fueron los primeros decenios del siglo XX, para el teatro filosófico y racionalizante a la manera de Pirandello o para los diálogos intelectuales de las novelas de Huxley, que ya sentimos algo lejanos. Quien en estos momentos pretenda escribir una *Montaña mágica* o el *El hombre sin atributos* es probable que no genere una novela sino un ensayo de historia de las ideas o de sociología de la cultura. En pocas ocasiones se presentan esas síntesis logradas del gran literato y el eximio pensador al estilo de Dostoievski y Kafka. Y cuando surgen no sólo modifican modos de pensamiento y renuevan la literatura, sino que impregnan el ámbito cultural de toda una época y, literalmente, cambian la imagen del hombre, por lo cual, a partir de ellos, cabe hablar del "hombre de Kafka" o el "hombre de Dostoievski".

Esa lucha o disparidad de perspectivas es fecunda y permite el tránsito de una a otra. No es raro que el profesor de filosofía deba apelar a la literatura para sensibilizar a sus alumnos frente a ciertos problemas reales y conducirlos en forma paulatina a posturas más propiamente filosóficas por tal vía. Ese prolegómeno literario es del todo indispensable para la adquisición de cierta finura humanista y, en cierto modo, lingüística. Se hace necesario pasar de lo concreto a lo universal, de la imagen a la idea, y, al mismo tiempo, hacerse capaz de ver lo concreto iluminado por lo universal, apreciar en el símbolo la irradiación de una idea.

La aludida guerra entre literatura y filosofía posee, como lo mencionamos, un terreno común: el uso de palabras y el lenguaje, y la búsqueda común de la verdad por distintas vías. En cuanto a los contenidos, ambas se dan la mano al abordar una temática que las une: la ética. Mostremos el lúcido planteamiento de Calvino que se vale del símil del juego de ajedrez para diferenciar ambas perspectivas:

> La relación entre filosofía y literatura constituye una lucha. La mirada de los filósofos atraviesa la opacidad del mundo, supera su espesor carnoso, reduce la variedad de lo existente a una telaraña de relaciones entre conceptos generales y fija las reglas del juego por las que un número finito de peones que se mueven sobre un tablero de ajedrez agota un número tal vez infinito de combinaciones. Pero entonces entran los escritores y sustituyen las fichas y el tablero abstracto por jugadores de ajedrez: reyes y reinas con castillos, todos con un nombre, una forma particular, y una serie de atributos propios de su condición, real, equina o eclesiástica. En vez de un simple tablero, se despliegan polvorientos campos de batalla o mares turbulentos. De manera que las reglas del juego se trastocan y el orden que se pone de manifiesto es muy diferente al de los filósofos. [...] El campo tradicional para el abrazo entre filosofía y literatura es la ética. O dicho de otro modo: la ética ha constituido casi siempre la coartada para que la filosofía y la literatura no se

mirasen directamente a la cara, seguras y satisfechas de poder estar fácilmente de acuerdo en la común tarea de enseñar la virtud a los hombres.[18]

La tarea de enseñar la virtud a los hombres es lo que se propone Nussbaum, utilizando el recurso maravilloso y del todo pertinente facilitado por las novelas. Ellas no sólo permiten una comprensión más concreta y vívida de lo real, sino que modelan y configuran modos de sentir e imaginar:

> Mi pregunta, entonces, no es sólo acerca de lo que la novela representa, lo que está dentro de ella. Éste es un aspecto importante de mi proyecto. Pero quiero preguntar también qué sentido de vida incorpora en su forma misma: no sólo de qué manera los personajes sienten e imaginan, sino qué clase de sentir e imaginar se lleva a cabo al contar la historia misma, en la forma y en la textura de las palabras, en el modelo narrativo, en el sentido de la vida que anima el texto en su totalidad.[19]

Esa especial afinidad del lenguaje narrativo con las circunstancias concretas en que se desarrolla la acción práctica, nos conduce al segundo aspecto que hemos resaltado del aporte de Martha Nussbaum, a saber, el papel central que desempeñan las emociones o sentimientos en la experiencia moral.

> La visión abstracta de la mente calculadora es relativamente limitada e incapaz de discriminar, a menos que le ayude una imaginación vivaz y empatética de lo que se sentiría si se viviese cierto tipo de vida. Puedo ahora añadir que las emociones son parte integrante de esta visión más global. [...] El in-

[18] Í. Calvino, *op. cit.*, pp. 171 y 173. He modificado un poco la traducción desde el inglés del primer párrafo citado del artículo "Filosofía y literatura", aparecido originalmente en *The Times Literary Suplement*, 28 de septiembre de 1967.

[19] M. Nussbaum, "La imaginación literaria en la vida pública", p. 50. Anteriormente, en ese mismo artículo se había preguntado por qué las novelas y no la historia o las biografías. Siguiendo a Aristóteles, afirmaba: "Al contrario que en la mayoría de las obras históricas, las obras literarias invitan a sus lectores a ponerse en el lugar de gentes de muy diversos tipos y a asumir sus experiencias. En los mismos modos en como se dirigen a sus lectores imaginarios, transmiten la sensación de que existen eslabones de posibilidad, al menos a un nivel muy general, entre los personajes y el lector. Las emociones y la imaginación del lector, en consecuencia, permanecen muy activos, y es la naturaleza de esta actividad y su relevancia para el pensamiento público lo que me interesa. Las obras históricas pueden, de hecho, producir formas similares de actividad, si están escritas en un estilo narrativo atractivo. Pero, en tanto en cuanto promocionan la identificación y compasión en el lector, se asemejan a las obras literarias. Y, ciertamente, sólo raras ocasiones muestran el efecto de las circunstancias en las emociones y el mundo interior (lo cual constituye una parte central de la contribución de lo literario)." *Ibidem*, p. 45.

telecto sin emociones es, podríamos decir, ciego delante del valor: sin la aportación de los juicios de las emociones, es incapaz de captar el significado y el valor de la muerte de una persona.[20]

Las relaciones entre razón y emoción, tan esenciales para la acción práctica, reciben un tratamiento adecuado en las narraciones literarias. Ante la permanente reticencia y crítica del valor cognoscitivo de las emociones, que se remonta a Platón, pasa por los estoicos y culmina con el racionalismo positivista y el utilitarismo, los autores que se inscriben en la tradición aristotélica a la que se adhiere Nussbaum han manifestado que las emociones no son ciegas ni meramente subjetivas; por el contrario, están dotadas de intencionalidad, se vinculan las convicciones del sujeto que, para arraigarse y radicarse, necesitan de un sustrato emotivo. Por lo común, las emociones nos permiten percibir lo valioso del mundo y sólo cuando se autonomizan en su normal relación con la razón su cometido puede tornarse desfigurador. Por ello, "el razonamiento práctico, si no está acompañado por la emoción, es insuficiente para la sabiduría práctica; las emociones no son menos confiables que los cálculos intelectuales, sino frecuentemente son dignos de mayor confianza que éstos, y menos engañosamente seductores".[21] Para Nussbaum, siguiendo algunas indicaciones de filósofos morales contemporáneos como Thomas Nagel y Bernard Williams, las emociones morales se estructuran de manera racional, de acuerdo con juicios de pertinencia y conformidad con fines; no son un mero brotar espontáneo de una subjetividad con frecuencia caprichosa. Las emociones se aprenden de modo semejante a las creencias, pero, a diferencia de ellas, su aprendizaje no es en forma de proposiciones acerca del mundo, sino que las adquirimos por medio de relatos e historias contadas por otros. Tales narraciones configuran la manera como vemos y sentimos el mundo y se codifican en el comportamiento social. Nussbaum sostiene que los jueces o los jurados que rechazan *a priori* toda emoción por temor a su influjo presuntamente perturbador, refutan formas de ver el mundo, esenciales para su plena comprensión.

Debido a que Nussbaum sostiene la existencia de una relación interna entre las emociones como estructuras racionales y determinados contenidos morales, no toda narración es vehículo de la clase de emociones morales que, según su criterio son dignas de ser preservadas. Es partidaria de un uso selectivo de las narraciones de cara a la formación moral. No consideramos peyorativa esa selectividad o ejemplaridad, sino un asunto de mínimo realismo. Ítalo Calvino alude a la inyección moral que supone la lectura de ciertas novelas:

[20] M. Nussbaum, *Poetic Justice*, pp. 88-89.
[21] M. Nussbaum, *Love's Knowledge...*, p. 40.

> Las novelas que nos gustaría leer o escribir son novelas de acción, pero no por un residuo de culto al vitalismo o a la energía, sino porque lo que nos interesa sobre todas las cosas son las pruebas por las que atraviesa el hombre y la forma en que éste logra superarlas. El modelo de las fábulas más antiguas, como la del niño abandonado en el bosque o la del caballero que debe superar encuentros con fieras o encantamientos, sigue siendo el esquema insustituible de todas las historias humanas, el modelo de las más grandes novelas ejemplares en las que la personalidad moral se realiza moviéndose en una naturaleza o en una sociedad despiadadas.[22]

La retórica narrativa y educadora no es un mero recurso publicitario y sofístico; empieza a ser apreciada como un instrumento legítimo para lograr que una persona imagine vívidamente modos alternativos y distintos de vivir o, al menos, pueda ser un camino para que perciba qué atractivo tiene una moral en comparación con otra. Quizás sólo tras la lectura de *Anna Karenina* se comprende la fuerza e intensidad que puede revestir una aventura extra conyugal que comienza con la aparición de algunas inocentes ideas y culmina en un proceso avasallador e implacable. La gran narrativa dota de profundidad, sensibilidad e intensidad a nuestro conocimiento del mundo. En muchas ocasiones, corrige nuestra frialdad y ceguera, aumenta nuestra capacidad para discernir los matices con mayor finura y detalle y nos abre a una perspectiva más comprensiva de la realidad y de nosotros mismos.

La definición que MacIntyre proporciona acerca del hombre como un animal que narra historias no sólo es una bella fórmula, sino una descripción acertada: "El hombre, tanto en sus acciones y sus prácticas como en sus ficciones, es esencialmente un animal que cuenta historias. Lo que no es esencialmente, aunque llegue a serlo a través de su historia, es un contador de historias que aspira a la verdad";[23] no es un mero contador de historias, sino —en ello también insiste Arendt— debe aspirar a la verdad, pues ésta otorga —sobre todo la de nuestra propia vida— profundidad y densidad de sentido a la narración. Las narraciones decisivas nos permiten acceder a las diversas dimensiones de la realidad, a la belleza de la verdad; las demás son pasatiempos inofensivos. Considero que la unidad de los dos aspectos, narración y búsqueda de la verdad, constituye un criterio clave y clarificador: el hombre no es un mero narrador de historias, sino que en todas ellas, tanto en las que se cuenta a sí mismo como en las que cuenta a los demás, aspira a la verdad. Las narraciones permiten al lector adquirir, implicarse y participar de las emociones apropiadas para la práctica moral quien conocerá la perspec-

[22] Í. Calvino, *op. cit.*, p. 26.
[23] A. MacIntyre, *op. cit.*, p. 266.

tiva singular de otros caracteres y personalidades distintas de la suya; experimentará los conflictos de conciencia naturalmente derivados de principios en pugna, los tormentos de la indecisión y la duda, las seducciones de la aventura y el riesgo, el conflicto entre el *ethos* social y la conciencia personal, la irrevocabilidad de las consecuencias de la acción, el afán de venganza o de perdón, el atractivo tanto de la vida buena, de la amistad, de la búsqueda de Dios y de la verdad, como el escándalo del agravio, de la miseria, del desamparo y la ruina. Con tal acopio de material, conocimiento y experiencia, no es extraño que el lector obtenga un más fino y mejor discernimiento moral.

De acuerdo con el afamado novelista y crítico literario Lionel Trilling, la novela es el medio más importante para ejercitar la *imaginación moral* y para formarse en un sano realismo ético:

> En nuestra época, el más eficaz factor de imaginación moral ha sido la novela de los últimos doscientos años. La novela nunca fue una forma perfecta, estética o moralmente, y sus errores y deficiencias pueden enumerarse con facilidad. Pero su grandeza y su utilidad práctica radican en su incesante empeño en atraer al lector a la vida moral, en invitarle a examinar sus propias motivaciones, en indicarle que la realidad no es aquello que su convencional educación le ha inducido a creer. La novela nos ha revelado, más que cualquier otro género, la amplitud de la variedad humana, y el valor que esta variedad tiene. La novela ha sido la forma literaria con que las emociones de la comprensión y el perdón se identifican, cual si formaran parte de la definición de dicha forma. En los presentes momentos, no parece que la novela tenga mucha fuerza, debido a que, en ningún otro tiempo, las virtudes propias de la grandeza han sido frecuentemente estimadas como debilidades. Sin embargo, ningún otro tiempo ha habido en que la particular función de la novela haya sido tan necesaria, haya tenido tanta utilidad práctica, política y social. Y hasta tal punto es así que, si la fortaleza de la novela no está a la altura de la necesidad que de ella tenemos, habrá motivos para lamentarnos, no sólo por la extinción de una forma artística, sino también por la extinción de nuestra libertad.[24]

La alergia al carácter edificante que pueda tener la lectura, al asignársele un fin educativo más allá del solo placer estético, si bien suele ser un intento por salvaguardar la calidad estrictamente literaria, carece de fundamento. Toda lectura que edifica o degrada a su lector es siempre

---

[24] Lionel Trilling, "Manners, Morals and the Novel", en AA.VV., *Essentials of the Theory of Fiction*, Londres, 1996, p. 90; hay trad. de Carlos Ribalta, "Los modales, las costumbres y la novela", pp. 243-263, en L. Trilling, *Más allá de la cultura y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1969, p. 263. Este ensayo también apareció incluido en *The Liberal Imagination*, cuya traducción castellana es de Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

edificante de algún modo; el asunto, más bien, es *cómo* lo hace y en *qué* edifica. ¿Hacia dónde está siendo conducido el lector, qué valores se le proponen, qué percepción del mundo se le ofrece y qué ampliación de la experiencia humana posibilita esa lectura?, son asuntos pertinentes y dignos de ser tenidos en cuenta. Nussbaum es consciente del poderoso factor educativo presente en las novelas: "La tendencia universalizadora de la imaginación moral se ve estimulada por la actividad misma de la lectura de novelas, con su alternar entre la identificación y la simpatía".[25] Ya el afamado psicoanalista Bruno Bettelheim en su *Psicoanálisis del cuento de hadas* había hecho consideraciones terapéuticas parecidas:

> Dickens considera que la imaginería del cuento de hadas ayuda a los niños, mejor que cualquier otra cosa, en la más difícil, importante y satisfactoria tarea: lograr una conciencia más madura que le permita civilizar las caóticas presiones de su inconsciente. [...] La mente de los niños puede abrirse a las más elevadas cuestiones de la vida a través del cuento de hadas. [...] El cuento de hadas es terapéutico porque el paciente encuentra sus *propias* soluciones, a través de la contemplación, tanto de lo que la narración parece que implica acerca de él, como los conflictos interiores de ese momento de su vida.[26]

Con lo expuesto, ha quedado claro el papel educativo-moral que la lectura y la recepción de diversas narraciones proporcionan en la formación de la personalidad. La lectura de diferentes narrativas configura una verdadera identidad moral en el niño; permite al adulto un correcto discernimiento de la complejidad de los asuntos morales en juego. No es el único factor a considerar; éste tiene la virtualidad pluriforme y la capacidad omnímoda de integrar todos los otros factores e incluirlos, a su vez, en una narración. Las narraciones, ficticias como históricas, desempeñan un papel configurador decisivo de la identidad y del talante moral. Por otra parte, el reconocimiento de ello en la formación moral, nos debe conducir a plantearnos una ética de las ficciones, una tarea aún por hacer.[27]

---

[25] M. Nussbaum, *Love's Knowledge...*, p. 166.

[26] Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Nueva York, Vintage Books, 1977. Hay trad. de Furio Silva —a la que hemos recurrido— en Barcelona, Crítica, pp. 23 y 25.

[27] El único teórico de la literatura que en forma abierta se ha planteado esa cuestión, y este desafío, es Wayne Booth en *The Company we keep. An Ethics of Fiction*, California, University of California Press, 1988. Para este tema, *vid.* también Jorge Peña Vial, *Poética del tiempo...*, pp. 243-334.

PLATICAR HERMENÉUTICO: FREUD VÍA CERVANTES

Humberto González Galván*

La esencia de una conversación orientada
hacia las cosas implica también
asumir la falta de lógica.

Gadamer

Introducción matafórico-conceptual

La esencia y *quid factum* de la experiencia hermenéutica está en ser y estar, pero, sobre todo, en saber mantener una situación de apertura al otro y con el otro. El otro puede ser un texto o una persona singular que actúa y emite juicios —ya en forma oral, ya por escrito— desde cualquier lugar, lengua y momento histórico; el otro puede ser todo un pueblo y una cultura o un aislado y retraído personaje —ya ficticio, ya real—, que convoque, eso sí, el interés del mundo,[1] des-

* Centro de Investigación Filosófica, Universidad Autónoma de Baja California Sur, México.

[1] Entendamos por "mundo" el escenario coherente, natural, cultural y psicológico, en el que se despliega la vida de una persona. Es coherente porque forma una unidad, sin importar que en ella convivan contradicciones. Mundo es, pues, una totalidad coherente en la que uno se incluye y desde la cual se entablan relaciones con el otro. Para otros matices, *vid.* t. III, José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Alianza, 1990, pp. 2289 y ss.

de el cual se formulan las preguntas que, por alguna razón en ese momento, son auténticas, es decir, de particular importancia significativa para el que las formula; el otro puede ser un problema, un asunto, un concepto, una palabra. El otro puede, incluso, ser uno mismo[2] y, por lo menos, de dos posibles maneras:

a) cuando uno es otro para otro, y
b) cuando uno es otro para uno mismo

En *a)* uno se puede, *o no*, percibir a sí mismo desde la perspectiva del otro; en *b)* uno se puede, *o no*, percibir a sí mismo desde su propia perspectiva.[3] En ambos casos, las perspectivas son cambiantes, uno y el otro son cambiantes. Uno, el otro, su libre caminar y las perspectivas que les acompañan, ya sean éstas o aquéllas, al ser todas cambiantes, funcionan a la manera de los horizontes. Un horizonte se mueve según uno se mueva libremente, *o no*, modificando, en y con su movimiento propio, la visión de las cosas que caen en esa perspectiva. Gadamer llama "comprender" a tal visión; *"Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos 'horizontes para sí mismos'"*.[4] Así pues, visión y comprensión de las cosas, perspectiva y horizonte, uno, otredad, mundo y experiencia hermenéutica, deben concebirlos como parte integrante de una propuesta humanística que engloba al más tradicional y típicamente ilustrado (¿desde Grecia?) proceso cognoscitivo de una razón unidireccional que progresa, de manera indefectible, hacia un mismo lugar (¿cuál?), con independencia de la hoy ya tan evidente pluralidad de mundos, diversidad de miradas culturales e infinidad de territorios que *in situ* exigen ser explorados y caminados con pasos y ritmos también múltiples y heterogéneos, que *in situ* requieren, todos ellos, poner de manifiesto su propio paisaje.

Asimismo, debemos empezar a reconocer en todas las afirmaciones anteriores que, en última instancia, el hecho de conversar, de dialogar, de entrar en coloquio o plática con el otro, sea el que sea, fomentará la apertura propia de un camino (*methodos*) específico en el que uno ha

---

[2] Para Rimbaud, "yo es otro". También para Borges, Paz y Freud, de alguna manera, uno es siempre otro.

[3] En otro lugar, se desarrollará con más detalle el perspectivismo implicado en todas estas afirmaciones. Por ahora, baste señalar que los diversos grados de acuerdo o desacuerdo "visual" en torno de una cosa en particular son parte integrante de la perspectiva significativa misma, es decir, conforman parte del horizonte y son también, por lo tanto, libres y móviles.

[4] Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica,* Salamanca, Sígueme, 1977, p. 377.

comenzado a andar de algún modo. Uno camina sin darse cuenta de cómo lo hace: ¿cojea, se encorva, se menea, zigzaguea, va de frente o a hurtadillas, es lento o apresurado, otea o marcha ensimismado? Llamemos estilo (*genera discendi*) a la forma específica que tiene uno de andar el camino abierto en el que, de manera ineludible, se está; a la vez, consideremos que ambos —camino y estilo— son parte constitutiva de una específica y concreta experiencia: la de uno en su andar.

Al caminar, uno otea, mucho o poco. Es inevitable: del despreocupado que en todo quiere reparar, hasta el abstraído que pone en sí toda su atención, existe toda una gama de modos de ir observando el paisaje. La forma de vigilar el entorno que se anda, o no hacerlo constituye al estilo mismo. Ahora pensemos que también participa del estilo la manera de relatar al otro aquello que avizora uno andando —en el monte, en el laboratorio de química o en la biblioteca—: observar firmamentos, tubos de ensayo, mares; olfatear ácidos, flores, tortugas; seleccionar piedras, troncos, datos; detenerse a acampar y escuchar la naturaleza, asistir a un concierto o un libro como quien desea ir a escuchar un llamado en forma de bosque, de piano, de personaje. ¿Cómo narrarle al otro la experiencia vivida por uno en la parte de su camino?, ¿mediante algunos versos o en un tratado filosófico?, ¿en un ensayo, en una carta, en una canción?, ¿en una novela o en una monografía erudita?, ¿en una conferencia humanística o en un acelerador de partículas?

El presente artículo pretende enunciar una experiencia hermenéutica posible que, en consecuencia, sea el relato de un camino abierto que hemos de andar a nuestro modo y ritmo, con nuestros enseres de viaje a cuestas, descubriendo a cada paso el nuevo paisaje en perspectiva que el caminar mismo, en tanto tal, nos revela en el horizonte. Sobre la marcha, tomaremos las decisiones de ruta que se acomoden mejor a nuestro caminar para seguir andando, contemplando, para seguir preguntando. Con esta metáfora andariega, queremos caracterizar al quehacer humanístico en su acepción cognoscitiva más propia. Los laboratorios de las humanidades se integran así, en la misma conciencia del que camina —sea físico o literato— y que, caminando, desea saber; por eso, se pregunta por aquello que a cada momento le sale al paso. El *nosce te ipsum*[5] que la filosofía griega pergeñó en forma tan notable continúa impulsando las más diversas maneras de andar —montes, valles y abismos; con etimologías y diccionarios o fórmulas matemáticas y guarismos a la mano—, en la totalidad congruente del mundo donde se es uno y otro, pues, como ya se sabe, uno también es otro, no hay que olvidarlo. En este contexto metafórico-conceptual, iniciamos un breve paseo hermenéutico por el

[5] "Conócete a ti mismo", que aquí citamos en latín.

enclave marítimo llamado Freud con unas cartas de navegación en la mano llamadas Cervantes.

Freud vía Cervantes

Cervantes hizo su camino; hace y seguirá haciéndolo con *Don Quijote de la Mancha.* Don Quijote, también. El heroico antihéroe hace su camino encima de Rocinante, imaginando a su inalcanzable Dulcinea, mientras que en cercanía conversa de mil y un asuntos con su escudero Sancho. El camino que realiza don Quijote es el propio camino de Miguel de Cervantes Saavedra, porque éste es don Quijote, aun cuando también sea el caballero de la Blanca Luna[6] que venció al héroe de la triste figura; porque es Dulcinea, su dulce sueño romántico, pero, también, Maritornes, la muy poco agraciada[7] criada ventera a quien confunde don Quijote una amarga noche de vapuleamiento, y, además, la cruel Altisidora,[8] fingiéndose muerta de amor, martiriza los delirios caballerescos de fidelidad amatoria que impulsan y dan sentido al sinsentido del andante titán de los leones;[9] porque es Sancho, aunque asimismo sea el vizcaíno que en pleito le corta media oreja al malandante armado,[10] y sea Ginés de Pasamonte,[11] asesino, escritor, titiritero; porque es tanto el rucio del escudero como su rocín andante, y también Clavileño,[12] el fantástico Pegaso que lleno de

[6] Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1998, pp. II, LXIIII. En lo sucesivo, se citará esta obra como *Don Quijote de la Mancha*, seguido de la parte y el capítulo respectivamente. Para este artículo, se sigue la edición dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes, 1998.

[7] "Moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sano. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y de las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera." M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha,* I, XVI.

[8] La escena de la muerta fingida se muestra en II, LXIX, aunque Altisidora se burla ya del Quijote desde II, XLIIII y en XLVI da ocasión a graves daños gatunos en la cara del héroe fiel a su musa.

[9] En II, XVII, se afirma una idea de identidad tan extraordinaria, que permite incluso cambiarse de nombre: "no puedo dejar de acometer todo aquello que a mí me pareciere que cae debajo de la juridición de mis ejercicios". M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha,* II, XVIII. Esto es "yo sé quién soy, por tanto sé lo que tengo que hacer, aunque me vaya en ello la vida". La fortuna estuvo ese día tan de parte del Caballero de la Triste Figura que incluso pudo agregarse, desde entonces, otro nombre: Caballero de los Leones. Uno es otro.

[10] M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha,* VIII, IX y X.

[11] Liberado por don Quijote junto con los otros Galeotes (I, XXII), vuelve a aparecer en II, XXV y ss., disfrazado de titiritero.

[12] Principalmente en II, XL y XLI.

pólvora explota con sus dos igualmente fantásticos jinetes. Cervantes es, en fin, un mundo, en el que todos los personajes del inmortal e ingenioso hidalgo *Don Quijote de la Mancha* conviven con los de sus otras obras —desde *La Galatea,* escrita en 1582 a los 35 años, hasta el *Persiles,*[13] publicado en 1616, un año después de su muerte, acaecida a los 69 años de edad—. Además, se hallan en este mundo sus hermanos y hermanas, su mujer Catalina de Palacios, su aventura juvenil con Ana Franca de Rojas, su hija natural Isabel Saavedra; sus agrias disputas con Lope y con Avellaneda, la vencida armada invencible; está ahí, en fin, su ambivalente Felipe II;[14] sus cargos administrativos; se hallan sus aventuras soldadescas y sus cárceles —la más prolongada en Argel, de 1575 a 1580—, sus juramentos de hábito tardíos;[15] también, en su mundo, se encuentan sus prólogos y múltiples proyectos, como diciéndonos con lengua socarrona: "Mi edad no está ya para burlarse de la otra vida".[16] Está ahí con Cervantes, pues, un mundo, un escenario coherente, total, unitario, por más multifacético y contradictorio que se quiera; a fin de cuentas, su unidad y coherencia puede quedar garantizada desde la célebre expresión del propio Cervantes-Quijote: "Yo sé quién soy".[17] ¿Quién es Cervantes, de qué está hecho su mundo? Complejo como cualquiera, es una naturaleza, una cultura, una historia, una lengua. Como tal naturaleza, platica consigo mismo y con los otros, sus coetáneos —reales y ficticios—, pero igual dialoga con nosotros —reales o ficticios—, poniendo en práctica-plática[18] su humanidad y exi-

[13] *Trabajos de Persiles: Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional,* Madrid, Juan de la Cuesta, 1617.

[14] Muerto en 1598, El Escorial, su solitaria tumba, determina la época de todos los entusiasmos de Cervantes, así como Felipe III marcará sus desencantos. Para una lúcida semblanza histórica y biográfica de Cervantes, se pueden consultar los siguientes trabajos: Antonio Domínguez Ortiz, "La España del 'Quijote'", y también Jean Canavaggio, "Resumen cronológico de la vida de Cervantes", en M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, en la edición ya citada.

[15] En 1609, a los 62 años, a la Congregación de los Esclavos del Santísimo Sacramento; y en 1613, a los 66, a la Venerable Orden Tercera de San Francisco.

[16] Lo advierte en el "Prólogo al lector", en *Novelas ejemplares*, vol. I, Madrid, Castalia, 1982, p. 64.

[17] M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, I, V.

[18] En una nota complementaria consignada a pie de página, se afirma: "platicar era forma usual del moderno 'practicar'", para dar cuenta de expresiones como las siguientes: "Y de aquí nace lo que comúnmente se platica: que el marido de la mujer adúltera...", o "y aun a Sancho le vinieron deseos y barruntos de casar al mozo con Sanchica, su hija, y determinó de ponerlo en plática a su tiempo". M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha,* I, XXXIII. El uso arcaico de "fundir", "platicar" y "practicar" se aviene muy bien con la importante tesis hermenéutica gadameriana que identifica la comprensión con sus tres momentos constitutivos: *subtilitas intelligendi, subtilitas explicandi* y *subtilitas applicandi. Vid.* H-G Gadamer, *op. cit.*, pp. 378 y ss.

giendo de sus otros poner en plática-práctica la propia; a ello impulsa la erección de un mundo que no cesa de susurrar sus verdades al otro, a nosotros.

Lo que hemos definido más arriba como mundo, en términos generales de totalidad coherente y vitalidad significativa en la que adquieren sentido las preguntas auténticas, se respalda, para la obra de Cervantes en particular, con el trabajo que publica Américo Castro en 1925 titulado *El pensamiento de Cervantes,* fundamental para los estudios cervantinos y que, a decir de Anthony Close, trata

> el pensamiento de Cervantes como un sistema coherente que se manifiesta en todo el repertorio de sus obras. Y puesto que —según Castro— este sistema opta por el medio artístico más bien que por el discursivo o teórico para su expresión, arte y pensamiento son aspectos inseparables. De golpe, las ideas de Cervantes adquieren vida e interés propios, en vez de quedar relegadas a la categoría de lugares comunes de la época, irrelevantes para las intuiciones del Cervantes creador. Todo ello repercutirá provechosamente [continúa Close] en la crítica cervantina posterior a 1925, sobre todo en lo tocante a la apreciación de las obras menos populares de Cervantes, como *Persiles* y *Sigismunda*, que van a sacarse del trastero reservado a las modas literarias anticuadas para estudiarse con detenimiento y respeto, como fruto del mismo sistema que produce obras maestras.[19]

La fructífera tesis metodológica de Américo Castro le lleva a concebir a un Cervantes "congénitamente ambiguo",[20] en el que coexisten la fe renacentista en los valores absolutos y las verdades eternas, con una actitud crítica preilustrada que toma distancia irónica de toda abstracción posible. Contrarreforma y humanismo conjuntados darían lugar al mundo cervantino: en él "todo se resuelve en un juego de puntos de vista contrastados; el único valor que escapa a este relativismo es el deber de cada cual de adherirse a las leyes de su propia subjetividad".[21]

En ese mundo, ahora echaremos a andar y buscaremos poner en plática horizóntica [*sic*] algunos vislumbres fantasmales de Sigmund Freud que hemos logrado adivinar a distancia. Suponemos una relación porque la identificamos, aunque sea a manera de fantasmático cumplimiento de deseo.[22] Percibir una identidad no deja de ser un deseo cumplido. Por

---

[19] Anthony Close, "Las interpretaciones del 'Quijote'", en M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, p. CLIX.

[20] *Idem.*

[21] *Ibidem*, p. CLX. Aquí, resuena el célebre "Yo sé quién soy [...] y sé quién puedo ser" (I, V), así como la no menos radical expresión del juramento por "las veras a que me obliga el ser quien soy". M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, I, XXIV.

[22] En carta a Fliess, fechada el 12 de junio de 1900, Freud expresa uno de tales

principio, los deseos se cumplen, en la imaginación. El camino dirá qué tan lejos se puede llegar siguiendo estos mojones.[23]

Freud posee, lo sabemos, su andadura propia y bien que propia.[24] En efecto, hizo, hace y continuará haciendo su camino con el psicoanálisis. También el psicoanálisis, con el inconsciente a cuestas hablando muellemente apoltronado en el diván de los sueños, ha recorrido ya un largo trecho. De igual manera que lo planteamos con Cervantes y su obra, debe entenderse que Sigmund Freud es la suya; que es el psicoanálisis, el inconsciente, los sueños y el deseo que irrumpe en sus interpretaciones; es la Viena finisecular del siglo XIX, el victoriano burgués e ilustrado que aún busca una ciencia firme y ventajosa, a pesar de haberse encontrado con el inconsciente; pues al igual que Colón se topó con ese otro radical que fue América y no con sus buscadas Indias, o así como el mismo don Quijote se encuentra con la iglesia cuando lo que busca en El Toboso es el alcázar de su amada Dulcinea,[25] Freud halla al inconsciente. A continuación, se atisba un contacto de mundos entre Freud y Cervantes, un cruce de caminos que deseamos seguir por andurriales marginales que sabemos inmensos. Sólo buscamos apuntar algunos hitos, colocar unos cuantos mojones flotantes en este piélago sin fondo del pensamiento fronterizo. Ya se afirmaba desde el epígrafe: "la esencia de una conversación orientada hacia las cosas implica también asumir la falta de lógica". ¿Qué cosas nos orientan ahora?

Hemos escuchado a Freud y a Cervantes con atención y hemos creído oír alguna semejanza entre ambos —un "aire de familia", como diría

deseos: "¿Crees de veras que algún día, sobre esta casa habrá una placa de mármol en la que podrá leerse: 'En esta casa el día 24 de julio de 1895, se le reveló al Dr. Sigmund Freud el misterio del sueño'?", Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis,* Barcelona, Labor, 1979, p. 87. También Cervantes cuando firma en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*: "A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa [y luego de prometer, a los 66 años y ya enfermo, nuevos y mejores trabajos] [...] ¿quién pondrá rienda a los deseos?", pp. 64-65.

[23] J. Laplanche y J. B. Pontalis, *op. cit.*, p. 143. La palabra alemana *Phantasie* designa la imaginación. No tanto la facultad de imaginar en el sentido filosófico del término (*Einbildungskraft*), como el mundo imaginario, sus contenidos, la actividad creadora que lo anima (*das Phantasieren*). Freud recogió los diferentes usos de la palabra alemana.

[24] No quiso leer a Nietzsche, porque temió ser influido por un pensamiento que adivinaba próximo; tampoco aceptaría, seguramente, los juegos de influencias y arriesgados contactos que aquí compulsaremos.

[25] II, IX.

Wittgenstein—. En consecuencia, pretendemos entrar en conversación y poner en plática-práctica nuestro horizonte con el de aquellos grandes *ingenios* de la perseverancia y del trabajo, con el propósito de avistar sobre nuestra marcha senderos en que poner pie con preguntas significativas para nosotros. Una pregunta significativa, si lleva camino,[26] es auténtica —ya hablaremos en seguida de ello—; ojalá lo sean las nuestras. Llegar muy lejos o muy cerca será siempre relativo. Nos conformamos con tratar de conservar la experiencia propia en permanente estado de apertura experimental: el mundo es vasto y en él existen infinitos senderos.

Pero andemos sin prisa; ¿qué es, en filosofía, una experiencia?

> Es, pues, experiencia de la finitud humana. Es experimentado, en el auténtico sentido de la palabra, aquél que es consciente de esta limitación, aquél que sabe que no es señor ni del tiempo ni del futuro; pues el hombre experimentado conoce los límites de toda prevención y la inseguridad de todo plan. En él llega a su plenitud el valor de verdad de la experiencia. Si *en cada fase del proceso de la experiencia lo característico es que el que experimenta adquiere una nueva apertura para nuevas experiencias*... La experiencia enseña a reconocer lo que es real. Conocer lo que es, es pues, el auténtico resultado de toda experiencia y de todo querer saber en general.[27]

Si bien en el concepto filosófico general de "experiencia" se encuentra presente como uno de sus atributos principales, la apertura se vuelve en verdad conspicua y fundamental cuando lo que tenemos a la vista son experiencias hermenéuticas.[28] Si queremos fundamentar en forma filosófica una experiencia hermenéutica, resulta imprescindible el estado de apertura; en especial con respecto a la tradición, si de lo que se trata es

---

[26] La expresión se encuentra en M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, II, XLIX:

"—Ahora, señores, yo estoy turbada y no sé lo que me digo —respondió la doncella—, pero la verdad es que soy hija de Diego de Llana, que todas vuestras mercedes deben de conocer.

—Aun eso lleva camino —respondió el mayordomo—..."

En nota se nos aclara que "llevar camino" era frase usual de la época con el sentido de "eso ya puede ser", "eso tiene traza de poder ser verdad".

[27] H-G Gadamer, *op. cit.*, p. 433. Las cursivas son mías.

[28] Al respecto, resultan aleccionadores los trabajos de Otto Bollnow, *Introducción a la filosofía del conocimiento. La comprensión previa y la experiencia de lo nuevo,* Buenos Aires, Amorrortu, 1976, sobre todo, los capítulos en torno de la experiencia, pp. 142-155; *La doble cara de la verdad. Filosofía del conocimiento* (segunda parte), Stuttgart-Maguncia, Kohlhammer, sobre todo, el capítulo denominado "Lo abierto del horizonte". En ambos trabajos se pone el acento en la creatividad epistémico-ontológica. El último título de Bollnow ha sido traducido por la profesora María Martínez Peñalosa y está por ser publicado en la Universidad Autónoma de Baja Californa Sur, México.

de una experiencia conceptual. Es en y desde la tradición donde se sostienen vivas las experiencias abiertas que otorgan sentido a los conceptos abstractos transmitidos por lo general, en textos; donde el concepto filosófico, también a menudo comunicado por escrito, cobra actualidad práctica como tal, como experiencia hermenéutica, si se explora en su esencial y provocativa apertura. Una experiencia hermenéutica "tiene que ver con la tradición".[29] Cierto, sí; pero también cabe insistir en que el valor hermenéutico de la tradición se conserva perseverando en su valía gracias, sobre todo, a su esencial estado de apertura.

En la filosofía hermenéutica, la tradición, entendida como texto y puesta en él en tanto tal —experiencia-texto—, se convierte en algo así como compañero de viaje, persona que, al dialogar con uno a lo largo de un camino compartido, quiere darse a entender a uno, ser comprendida; se transforma en límpida fuente con la cual uno sabe que cuenta. Después de todo, entre la fuente de uno y uno no existe ni distancia ni distorsión posibles:

> Una fuente no necesita enturbiarse por el hecho de que se haga uso de ella. En una fuente siempre sigue manando agua fresca, y lo mismo ocurre con las verdaderas fuentes espirituales de la tradición. *Su estudio merece siempre la pena, porque siempre pueden proporcionar algo distinto de lo que hasta ahora se ha tomado de ellas.*[30]

Por otro lado, la esencial condición abierta de la experiencia hermenéutica es en donde habremos de ubicar lo indicado por Collingwood, para lo que él mismo, como arqueólogo-filósofo abierto a sus fuentes, abre a discusión en términos de una posible lógica de preguntas y respuestas. El tan sobrio como inteligente Collingwood, siguiendo muy de cerca al más osado Benedetto Croce,[31] señala la trascendencia que en toda investigación tienen y sostienen las preguntas, en muchas ocasiones encubiertas de un modo inconsciente: "La actividad interrogante, como

---

[29] H-G Gadamer, *op. cit.*, p. 434.

[30] *Ibidem*, p. 595. Las cursivas son mías. Tomar de una fuente y enriquecerla son sólo un movimiento hermenéutico.

[31] Aunque Croce radicalizaba aún más, desde su lógica, la siguiente verdad esencial: toda definición general es la respuesta a un juicio individual; en otras palabras, es respuesta a preguntas no necesariamente explícitas, a problemas en los que se debate —en ocasiones de manera inconsciente— el juicio individual del investigador. *Vid.* B. Croce, *Lógica como ciencia del concepto puro. Lógica conceptual y su implicación en la historia de la filosofía*, México, Contraste, 1980, sobre todo, la "Sección tercera: identidad del concepto puro y del juicio individual. La síntesis 'a priori' lógica", pp. 153-165. Ahí leemos: "Toda definición es la respuesta a una pregunta, la solución de un problema", p. 159.

yo la llamaba [...] era la mitad (siendo la otra el responder a la pregunta) de un acto que en su totalidad era conocer".[32]

Estamos, y nos movemos ahora, en un espacio gnoseológico y epistemológico de teoría y filosofía del conocimiento; en un ámbito de experiencias andariegas de inquirir con el propósito de continuar andando (*methodos*) en un horizonte de preguntas posibles formuladas desde otro específico y de una manera propia (*genera discendi*) de ir diciéndolas.

Ahora bien, el enunciado filosófico general de Collingwood que expresa: "una lógica en que se atiende a las respuestas y se descuidan las preguntas es una falsa lógica",[33] debe ser completado con la observación hermenéutica siguiente: "Preguntar quiere decir abrir".[34] ¿Qué nos queda entonces?, una primacía del preguntar en la que la verdad se establece en su carácter de búsqueda... "el que está seguro de saberlo todo no puede preguntar nada. Para poder preguntar hay que querer saber, esto es, saber que no se sabe".[35]

> El arte de la dialéctica no es el arte de ganar a todo el mundo en la argumentación. Por el contrario, es perfectamente posible que el que es perito en el arte dialéctico, esto es, en el arte de preguntar y buscar la verdad, aparezca a los ojos de sus auditores como el menos ducho en argumentar. La dialéctica como arte del preguntar sólo se manifiesta en que aquel que sabe preguntar es capaz de mantener en pie sus preguntas, esto es, su orientación abierta. El arte de preguntar es el arte de seguir preguntando, y esto significa que es el arte de pensar. Se llama dialéctica porque es el arte de llevar una auténtica conversación.[36]

Ésas, como todas las observaciones conceptuales de orden metodológico muy general, se asemejan al trabajo de limpieza efectuado por el carnicero cuando no tiene todavía nada que cortar, pues no le ha llegado aún ninguna *res* (cosa, materia, asunto) del rastro. Para no quedarnos como carniceros, con la carnicería limpia pero sin carne, queremos ahora arriesgar una aplicación concreta de lo que en lo conceptual estamos apuntando: la formulación de preguntas que pongan en juego textos para hacer, en y con ellos, la experiencia hermenéutica de lo abierto. Para eso, acudimos a un texto freudiano en el que se observa en ejecución la puesta en marcha de lo abierto en intercambios conversacionales, en los que surgen elencos completos de preguntas a medida que uno avanza con el otro —*res*, cosa, materia, asunto— *ad latere*.

---

[32] R. G. Collingwood, *Autobiografía,* México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 34.

[33] *Ibidem*, p. 38.

[34] H-G Gadamer, *op. cit.*, p. 40.

[35] *Idem.*

[36] *Ibidem*, p. 444.

El contexto textual en el que "se nos ocurre"[37] —porque en forma vital nos ocurre— la aventura de apertura es la siguiente: Juan Rof Carballo, en su "Introducción a este tomo primero", incluido en las *Obras completas* de Sigmund Freud,[38] afirma que el estilo del padre del psicoanálisis" abreva en Cervantes. Dado lo aparentemente osado de esta tesis,[39] conviene avanzar con tiento y reconstruir el asunto paso a paso. López-Ballesteros, traductor de esta tan bella como clásica edición,[40] inserta unas palabras de Freud que, por no tener desperdicio y ser muy breves, nos permitimos reproducir *in extenso*:

> Unas palabras del Profesor Freud sobre la versión castellana de sus *Obras completas*
>
> Sr. D. Luis López-Ballesteros y de Torres:
>
> Siendo yo un joven estudiante, el deseo de leer el inmortal "Don Quijote" en el original cervantino me llevó a aprender, sin maestros, la bella lengua castellana. Gracias a esta afición juvenil puedo ahora —ya en edad avanzada— comprobar el acierto de su versión española de mis obras, cuya lectura me produce siempre un vivo agrado por la correctísima interpretación de mi pensamiento y la elegancia del estilo. Me admira, sobre todo, cómo no siendo usted médico ni psiquiatra de profesión ha podido alcanzar tan absoluto y preciso dominio de una materia harto intrincada y a veces oscura.
>
> Freud
>
> Viena, 7 de mayo de 1923[41]

---

[37] "Las ocurrencias no se improvisan por entero. También ellas presuponen una cierta orientación hacia un ámbito abierto." *Ibidem*, p. 443. "Toda ocurrencia tiene la estructura de una pregunta." *Ibidem*, p. 444.

[38] T. I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.

[39] Rof Carballo escribe su introducción en 1973. En ese tiempo, todavía se podría pensar que lo que estaba en juego en el fondo era una especie de chauvinismo más o menos justificado. A su manera, Ernest Jones, desde su perspectiva inglesa, intentó algo semejante cuando resalta la influencia de Shakespeare sobre el padre del psicoanálisis (*cfr*. E. Jones, *Freud*, Barcelona, Salvat, 1986, pp. 46 y ss.). El original procede de 1957, *Freud, life and work*. En la actualidad se han realizado ya los suficientes estudios específicos como para delimitar mejor lo que la tesis de Rof Carballo tiene de verosímil más allá de chauvinismo alguno (*v. gr.*, el espléndido trabajo de Edward C. Riley: "'Cipión' writes to 'Berganza' in the Freudian Academia Española", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14.1, 1994, pp. 3-18. O, también del mismo autor, "Cervantes, Freud y la teoría narrativa psicoanalítica", en E. C. Riley, *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad*, Barcelona, Crítica, 2001).

[40] Menos técnica que la traducción dirigida por José L. Etcheverry, *Sigmund Freud. Obras Completas*, vol. II, Buenos Aires, Amorrotu, 1997, preserva mejor los rasgos estilísticos del alemán freudiano que aquí exploramos.

[41] Sigmund Freud, *op. cit.*, p. XLI.

De acuerdo con Rof Carballo, ha sido una omisión permanente de los biógrafos de Freud el no haber atendido hasta ahora a ese señalamiento de puño y letra del propio "padre del psicoanálisis" cuando declara una —¡y qué una!— de sus posibles fuentes estilísticas. Más aún, Carballo adelanta un dato más:

> Freud, adolescente, funda con su amigo Flux, nacido como él en Friberg, una especie de sociedad secreta, la "Academia española". Como lenguaje críptico, para que los demás no les entiendan, utilizan el castellano. Una de las pocas cosas que nadie le ha discutido a Freud es su excelente estilo. Freud es, por de pronto, uno de los grandes escritores de nuestro tiempo.[42]

A reserva de remitir a estudios más particulares respecto del estilo escritural freudiano, reproducimos aquí las generalidades indicadas por Victor von Weizsäcker en el citado texto de Rof Carballo:

> Dentro del terreno de la expresión personal, entra también el estilo de los escritos de Freud. No sé si se estará de acuerdo conmigo en que el alemán, desde el viejo Goethe, desde Ranke y desde Humboldt, no ha hecho más que entrar en decadencia. Todavía Helmholtz y Hering escriben de manera impecable. Pero el lenguaje de los investigadores y de los sabios se vuelve cada vez más descuidado. A pesar de su maestría en obtener efectos espectaculares, el propio Nietzsche es cuestionable. Observemos que hasta pensadores importantes como Scheler o médicos tan ejemplares como Krehl, escriben en un estilo deplorable. El buen lenguaje ya no preocupa y el arte clásico ha llegado a su fin. Freud es, en esto, una excepción. Su lenguaje ya no es clásico, pero va guiado por principios artísticos. Tales son: limitación rigurosa a las palabras esenciales, una cierta levedad etérea, una gracia que desdeña el énfasis y los superlativos, la conservación de la lógica inherente a nuestra cultura, la huida de las metáforas y adornos, el equilibrio entre la objetividad científica y la humana subjetividad; el yo del autor se transparenta siempre a través de la honestidad de la exposición [...] Es imposible no ensalzar superlativamente este estilo de Freud.[43]

En relación ya directamente con el estilo freudiano, Carballo advierte un elemento que nos parece central para ponernos en marcha en lo abierto de este camino, a saber, el hecho de que "Freud introduce a su

[42] J. Rof Carballo, *op. cit.*, p. XV. Entendemos ahora que el amigo adolescente al que se refiere Rof Carballo se llama Eduard Silberstein. Y que, en efecto, inicia con el quinceañero Sigmund Freud una relación epistolar que durará diez años —de 1871 a 1881—, fundada en gran medida al crear a una ficticia "Academia española" como motivo asociado a una de las novelas ejemplares de Cervantes en *El coloquio de los perros*. La relación epistolar se ha publicado en castellano como *Sigmund Freud, cartas de juventud*, Barcelona, Gedisa, 1992.

[43] *Ibidem*, pp. XV-XVI.

lector, sin que éste se percate, en un 'diálogo ficticio' en el que le hace 'pensar con él', haciéndole creer que del lector nacen sus propias refutaciones y objeciones".[44]

De manera independiente al qué tanto haya sido Cervantes o no el modelo de la forma de escribir cómplice intelectual y afectivo al lector, lo cierto es que compartía este mismo rasgo estilístico con él. Para dar fe de ello, podemos remitirnos a una de las obras cervantinas en las que mejor apreciamos el carácter de apertura al otro, tan necesario en el ejercicio hermenéutico de comprensión: *El coloquio de los perros*.[45]

Aunque es más que probable que de esa obra Freud no haya tenido sino un conocimiento irregular e incompleto,[46] nos basta el hecho de percibir, muy en lo general, esa afinidad estilística que guardarán las posteriores conversaciones psicoanalíticas —tan arte como técnica científica— con una de las ficciones literarias más ambiciosas y sugerentes salidas de la pluma de un ya maduro y hasta desencantado Cervantes; es suficiente, pues, esa vaga y hasta fantasmal percepción para seguir andando por esta vía. El "manco de Lepanto" nos había advertido ya desde el prólogo al primer Quijote (1605) los matices estilísticos de su obra:

> no hay para qué andeís mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurad que la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzárades y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intricarlos y escurecerlos. Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acrecien-

[44] *Ibidem*, p. XVI.

[45] Aunque, por supuesto, también en *Don Quijote...*, como ya hemos empezado a anunciar más arriba.

[46] En una carta a su prometida Martha Bernays, en febrero de 1884, cuando Freud contaba con veintisiete años de edad, relata los aspectos generales del origen epistolar de la "Academia española", dejando leer entre líneas la posible fuente de su conocimiento de *El coloquio de los perros*: "Aprendimos español juntos y tuvimos nuestra propia mitología y nombres secretos que tomamos de algún diálogo del gran Cervantes. Una vez, en nuestro manual de Español, encontramos una conversación humorística-filosófica entre dos perros que yacían pacíficamente a la entrada de un hospital y nos apropiamos de sus nombres; tanto por escrito como en conversaciones él era Berganza [se refiere a Silberstein] y yo, Cipión. ¡Cuán frecuente llegué a escribirle 'Querido Berganza'! firmando yo mismo 'tu fidel Cipión, pero en el hospital de Sevilla' [*sic*]. Juntos fundamos una extraña sociedad escolar, la 'Academia Castellana' (AC) reuniendo gran cantidad de trabajos humorísticos que todavía deben existir entre mis viejos papeles". Tomado de E. C. Riley, *op. cit.* El hospital del coloquio se encuentra en Valladolid, no en Sevilla, lo que testifica adicionalmente lo incompleto de la lectura de Freud.

te, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla.[47]

Pues bien, todos esos matices estilísticos, "llaneza esencial que no excluye el atildamiento"[48] —así lo creemos: es nuestra apuesta más fuerte—, propios del padre de la novela moderna, son compartidos con el del psicoanálisis. A tales matices se debe aunar la necesidad de evitar ociosas preguntas inauténticas, como bien podemos atender en la siguiente plática entre Sancho, don Quijote y un estudiante —el primo—, escritor de libros que a la sazón es quien los guía a la cueva de Montesinos —ya veremos en seguida la forma en que Freud enfrenta este mismo problema (preguntar auténtico)—:

—Dígame, señor, así Dios le dé buena manderecha en la impresión de sus libros: ¿sabríame decir, que sí sabrá, pues todo lo sabe, quién fue el primero que se rascó en la cabeza, que yo para mí tengo que debió de ser nuestro padre Adán?

—Sí sería —respondió el primo—, porque Adán no hay duda sino que tuvo cabeza y cabellos, y siendo esto así, y siendo el primer hombre del mundo, alguna vez se rascaría.

—Así lo creo yo —respondió Sancho—; pero dígame ahora: ¿quién fue el primer volteador del mundo?

—En verdad, hermano —respondió el primo—, que no me sabré determinar por ahora, hasta que lo estudie. Yo lo estudiaré en volviendo adonde tengo mis libros y yo os satisfaré cuando otra vez nos veamos, que no ha de ser esta la postrera.

—Pues mire, señor —replicó Sancho—, no tomé trabajo en esto, que ahora he caído en la cuenta de lo que le he preguntado: sepa que el primer volteador del mundo fue Lucifer, cuando le echaron o arrojaron del cielo, que vino volteando hasta los abismos.

—Tienes razón, amigo —dijo el primo.

Y dijo don Quijote:

—Esa pregunta y respuesta no es tuya, Sancho; a alguno las has oído decir.

—Calle, señor —replicó Sancho—, que a buena fe que si me doy a preguntar y a responder, que no acabe de aquí a mañana. Sí, que para preguntar necedades y responder disparates no he menester yo andar buscando ayuda de vecinos.

—Mas has dicho, Sancho, de lo que sabes —dijo don Quijote—, que hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que después de sabidas y averiguadas no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria.[49]

---

[47] M. de Cervantes Saavedra, "Prólogo", en *Don Quijote de la Mancha,* s.p.
[48] Nota complementaria en *Ibidem.*
[49] M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha,* II, XXII.

Concluimos nuestro apenas trazado a garabatos itinerario de marcha, cotejando el anterior diálogo cervantino con el estilo escritural que Sigmund Freud despliega en uno de los primeros casos clínicos que, todavía cerca de su tutor Josef Breuer, anuncia de cuerpo entero lo que vendrá a ser la práctica psicoanalítica.

Entre los historiales clínicos,[50] deseamos destacar el caso Catalina por razones muy particulares: *1)* la conversación se desarrolla en el campo, al aire libre, —y no sobre el diván, que en ese entonces —1895— empezaba apenas a cobrar importancia; *2)* no se contó en él con el largo y necesario tiempo técnico de tratamiento, por lo que Freud hubo de sintetizar al máximo —sin adulterarlos— sus esfuerzos clínicos, lo cual lo lleva a entablar una casi simple —pero auténtica— conversación cotidiana en la que uno, Freud, se preocupa por otro, Catalina, y le escucha con el cuidado de formular preguntas precisas buscando sacar adelante —en forma amistosa— una preocupación genuina y real (auténtica) de una persona (otro) que a su manera sufre; *3)* muestra el estilo llano que permanecerá en la base de la comunicación clínica de Freud con sus pacientes luego de haber dejado de lado la hipnosis y, finalmente, *4)* revela el estilo escritural utilizado por Freud para involucrar a sus lectores, haciendo que participen en el curso de sus propias reflexiones a medida que avanza en la conversación; aquí transcribimos en cursivas tales secciones del diálogo:

—El señor es médico, ¿verdad?

Mi interlocutora era una muchacha de diecisiete o dieciocho años, la misma que antes me había servido el almuerzo, por cierto con un marcado gesto de mal humor, y a la que la hostelera había interpelado varias veces con el nombre de Catalina. Por su aspecto y su traje, no debía ser una criada, sino una hija o una pariente de la hostelera. Arrancado así de mi contemplación, contesté:

—Sí, soy médico, ¿cómo lo sabe usted?

—Lo he visto al inscribirse en el registro de visitantes y he pensado que podría dedicarme unos momentos. Estoy enferma de los nervios. El médico al que fui a consultar hace algún tiempo, me recetó varias cosas, pero no me han servido de nada.

De este modo me veía obligado a penetrar de nuevo en los dominios de la neurosis, pues apenas cabía suponer otro padecimiento en aquella robusta muchacha de rostro malhumorado. Interesándome el hecho de que las neurosis florecieran también a dos mil metros de altura, comencé a interrogarla, desarrollándose entre nosotros el siguiente diálogo, que transcribo sin modificar la peculiar manera de expresarse de mi interlocutora.

—Bien. Dígame usted: ¿qué es lo que siente?

[50] S. Freud, *Estudios sobre la histeria*, en *op. cit.*, t. I, pp. 39-168. El caso Catalina ocupa las pp. 101-107.

—Me cuesta trabajo respirar. No siempre. Pero a veces parece que me voy a ahogar.

No presenta esto, a primera vista, un definido carácter nervioso; pero se me ocurrió en seguida que podría constituir muy bien una descripción de un ataque de angustia, en la cual hacía resaltar la sujeto, de entre el complejo de sensaciones angustiosas, la de ahogo.

—Siéntese aquí y cuénteme lo que le pasa cuando le dan esos ahogos.

—Me dan de repente. Primero siento un peso en los ojos y en la frente. Me zumba la cabeza y me dan unos mareos que parece que me voy a caer. Luego, se me aprieta el pecho de manera que casi no puedo respirar.

—¿Y no siente usted nada en la garganta?

—Se me aprieta como si me fuera a ahogar.

—Y en la cabeza, ¿nota usted algo más de lo que me ha dicho?

—Sí, me late como si fuera a saltárseme.

—Bien. ¿Y no siente usted miedo al mismo tiempo?

—Creo siempre que voy a morir. Y eso que de ordinario soy valiente. No me gusta bajar a la cueva de la casa, que está muy oscura, ni andar sola por la montaña. Pero cuando me da eso no me encuentro a gusto en ningún lado y se me figura que detrás de mí hay alguien que me va a agarrar de repente.

Así, pues, lo que la sujeto padecía eran, en efecto, ataques de angustia, que se iniciaban con los signos del aura histérica, o, mejor dicho, ataques de histeria con la angustia como contenido. Pero ¿no contendrían también algo más?

—¿Piensa usted algo (lo mismo siempre), o ve algo cuando le dan esos ataques?

—Sí; veo siempre una cara muy horrorosa que me mira con ojos terribles. Esto es lo que más miedo me da.

Este detalle ofrecía, quizá, el camino para llegar rápidamente al nódulo de la cuestión.

—¿Y reconoce usted esa cara? Quiero decir que si es una cara que ha visto usted realmente alguna vez.

—No.

—¿Sabe usted por qué le dan esos ataques?

—No.

—¿Cuándo le dio el primero?

—Hace dos años, cuando estaba aún con mi tía en la otra montaña. Hace año y medio nos trasladamos aquí, pero me siguen dando los ahogos.

Era, pues, necesario emprender un análisis en toda regla. No atreviéndome a trasplantar la hipnosis a aquellas alturas, pensé que quizá fuera posible llevar a cabo el análisis en un diálogo corriente. Se trataba de adivinar con acierto. La angustia se me había revelado muchas veces, tratándose de sujetos femeninos jóvenes, como una consecuencia de horror que acomete a un espíritu virginal cuando surge por vez primera ante sus ojos el mundo de la sexualidad.[51]

Conversación freudiana, diálogo psicoanalítico y plática cervantina, coloquios ambos que cambian a sus interlocutores, cada uno a su mane-

[51] *Ibidem*, pp. 101-102.

ra, pero los dos, "llaneza esencial que no excluye el atildamiento".[52] Desde la literatura y desde la práctica clínica se desarrollan estilos semejantes que apuntan a una causa en el fondo idéntica: hacer la experiencia de un caminar abierto y transformarse en él. El camino nos invita a continuar la experiencia analizando con detalle *El casamiento engañoso-Coloquio de los perros* a la luz de algunos aspectos más técnicos de la plática-práctica psicoanalítica.

[52] Nota complementaria de R. Menéndez Pidal, en M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 18.

ENTRE EL ÉXITO Y EL FRACASO: ELEMENTOS CLAVE PARA UNA ESCRITURA INTEMPESTIVA

José Andrés Quintero Restrepo*

No more heroes any more.

Stranglers

Desde una mirada panorámica, los siglos XX y XXI se encuentran saturados de iconos: estrellas del rock, de la televisión, del cine, premios Nobel de literatura, de ciencia, de medicina y de paz, dictadores, presidentes genocidas democráticamente reelegidos y personajes ejemplares de la prosperidad. Todo ello constituye una racionalidad común, la misma que ha inspirado los libros de autoayuda: la imagen del hombre que se supera a sí mismo, que en los comerciales de televisión aparece rodeado de ochenta rubias en una playa azul, fumando una marca de cigarrillos que en la vida real sabe a caucho quemado y sonriendo sobre el resplandor de sus pectorales firmes y sensuales. El ideal del fumador. Nada que ver con el pobre canceroso que no soporta el peso de su propia barriga ni la tos que lo desvela, pues está comprobado que los enfermos y los moribundos no son nada funcionales. No inspiran imágenes sanas y, sobre todo, higiénicas. Y este criterio, por supuesto, no es una invención exclusiva de los grandes publicistas del siglo XX. Desde una perspectiva foucaultiana, sus antecedentes se remon-

* Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades, Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia.

tan al siglo XVIII a partir de los sistemas de biopolítica o biopoder, es decir, un sistema de control social que se ocupa —o se preocupa— de los problemas de higiene social: conservar una vida sana, producir obreros rozagantes de salud, la proliferación de funcionarios eficientes y niños rosados que no sean focos de infecciones, de suciedades y otras porquerías de problemas epidemiológicos. Sífilis, gonorrea, lepra, forúnculos verdosos, diarrea, el olor a pescado en las axilas, todo lo desagradable, problema para el buen gusto, una aberración para el olfato y una inmundicia para los criterios de una vida limpia y decorosa, debe erradicarse. El siglo XVIII representa una apertura a las políticas de higiene, de control social en términos de natalidad y morbilidad, cuyo fin es condicionar un modelo de felicidad moderna, de carácter positivista, la cual trabaja con elementos factibles, latentes en la tierra, en la superficie de la piel sin ubicar un sentido de trascendencia en términos metafísicos o teológicos. La idea consiste en lograr un mundo feliz y perfecto, estable, cómodo y que corresponde con el precepto leibniziano que dice: "Estamos en el mejor de todos los mundos posibles".

Así pues, la razón moderna se convierte en un modelo de éxito; triunfa sobre la naturaleza, desentraña los secretos de la fisiología humana, combate las supersticiones y crece como soberana reguladora de todo lo que antaño se creía voluntad de los dioses. Incluso, inspira su propio evangelio: "La naturaleza y sus leyes yacían ocultas en la noche. Dios ordenó: ¡Que sea Newton! Y todo se iluminó."[1] Todo este optimismo, sustentado por una voluntad de dominio y un espíritu emprendedor para aplicar la doctrina del progreso, ¿acaso no sería un ejemplo de terquedad? ¿Hasta qué punto el entendimiento deja de ser un asunto de cordura para convertirse en un artefacto de la necedad o en una herramienta del intelectual presumido o del loco que, según Michel Serres, se encuentra sometido por el instinto de muerte? Respecto de los modelos factibles de higiene moderna, vale la pena resaltar otro detalle no menos catastrófico, el del ideal humano. La higiene se toma como criterio para hablar sobre un Estado soberano, una economía estable, una política pura y una moral impecable. En términos de entendimiento, el hombre aparece como lo más limpio y civilizado del mundo, se halla por encima de las demás especies porque es un ser dotado de ideas puras: razón, verdad, imaginación, honestidad y libertad. Puede realizar ciertos proyectos con fundamento en las utopías más nobles, preceptos totalmente ideales..., aunque, como dice Jotamario Arbeláez, "los ideales son enfermedades de las ideas".[2]

[1] Cit. por Ulrich Im Hof, *La Europa de la Ilustración*, Barcelona, Crítica, 1993.

[2] Cit. por Eduardo Escobar, *Antología de la poesía nadaísta*, Medellín, Arango Editores, 1992, p. 56.

En el siglo XVIII, se definía al hombre como un sujeto dotado de entendimiento, condicionado por sus deseos y producto de sus necesidades. Por lo tanto, Diderot y D'Alembert afirman en *La gran enciclopedia,* que como el ejemplo y la opinión determinan el amor a lo que está bien, la consecuencia será que los hombres se hacen y que es casi posible conformarlos como se desee. Semejante noción permite crear algo sutil respecto de las sociedades felices y perfectas. Crear en el hombre un deseo: amar algo de lo que pueda prescindir hasta el punto en que se le torne estrictamente necesario, por ejemplo, el amor al trabajo. El hombre moderno debe trabajar, producir en la fábrica, la empresa o el Estado y consumir en su tiempo libre; producir en serie, con disciplina y consumir desbocadamente; ganarse el pan con el sudor de la frente. Luego, continuar hacia adelante; ser componente y actuante de un proceso positivista que establece una evolución en la Historia. De este modo, puesto que "la historia así lo ha determinado", se produce un *deber ser* que, por correspondencia, designa un *deber hacer*. En este contexto, la frase sería: "Debes ser un excelente funcionario y trabajar con mucho empeño para obtener el éxito y la felicidad". Sin embargo, ¿quiénes se beneficiarían con estos dispositivos de terquedad? ¿Acaso la entrega completa, en un sentido físico y espiritual, no sería un asunto de locos obsesivos? Escuchar a alguien decir "Adoro madrugar a las 4 de la mañana, vestirme a la carrera, desayunar cereales, salir de mi casa en un estado de ansiedad completa, lidiar con el tráfico y llegar temprano a la oficina para quedar medio muerto" resulta muy extraño, si no sospechoso. Se pensará en un individuo sumiso, en un cuerpo dócil que es producto de una imparable terquedad. Después de todo, parece ser más sensato afirmar: "Me gusta levantarme cuando estoy despierto (sean las 10, 11 o 12 del día); desayunar un recalentado de arroz con pollo desmechado y champiñones; ir despacio al baño y meditar bajo el chorro de agua calientita; salir con los dedos arrugados; vestirme sin afán y salir a buscar el almuerzo". Pero Occidente llama a esto "perder el tiempo", aun cuando el tiempo ya está perdido. Pasa cada segundo, cada minuto sin que pueda conservarse nada en la chequera. El cuerpo se desgasta desde su nacimiento, y la propuesta emprendedora consiste en trabajar durante toda esta agonía. Por supuesto, para que el trabajo o el deber ser no parezcan pérdida real del tiempo, desde una perspectiva vitalista se le encomienda a cada funcionario, maestro de escuela o empleado una misión apoyada en valores muy altos, trascendentales en su totalidad, supuestamente innatos en la condición humana. *Homo faber:* el hombre que fabrica, el espíritu eficiente que corre el riesgo de caer en la decadencia si se dedica a vivir como un cazador primitivo, es decir, como alguien que invierte, explica Marvin Harris, un promedio de tres horas al día en capturar su presa,

llevársela a su tribu, sentarse bajo un árbol y esperar el almuerzo para dedicarse el resto del día a fornicar, a festejar y a reírse de los avatares de la naturaleza;[3] un tiempo completamente aprovechado, tal como haría una bacteria y no un espíritu emprendedor.

Sin embargo, la propuesta del siglo XVIII es otra. Dentro de un criterio biopolítico, la vida del cazador se considera bárbara, mugrienta, siempre propicia para pescar enfermedades y condicionada por supersticiones sin sentido; es todo lo contrario a lo que debe ser un hombre moderno: dinámico, veloz, pulcro, innovador, eficaz, con iniciativas empresariales, rozagante de salud, depilado con cera y exitoso. La terquedad en su más metafórica expresión, a la cual se le agrega otro elemento básico —ya que no es suficiente con que el hombre sea un excelente empresario o un funcionario imparable en su proceso de producción—, sostiene que cada sujeto debe ser también un individuo que instaure o inspire un ejemplo a seguir. Se trata, pues, del espíritu de liderazgo.

Uno de los autores favoritos de Adolfo Hitler, el inglés Tomás Carlyle, en su *Tratado de los héroes, de su culto y de lo heroico en la historia* —conferencia publicada en marzo de 1840—, afirma: "A mi entender, la Historia Universal, la historia de lo que los hombres han realizado en este mundo es, en lo esencial, la Historia de los Grandes Hombres que han actuado en él. Estos grandes son los Conductores de hombres; los modeladores, los ejemplares y, en lato sentido, los creadores de todo cuanto el común de las gentes se han propuesto lograr."[4] En términos nietzscheanos, esto se llama "historia monumentalista", la cual parte de nociones idealistas, sublimes, por encima de todos los valores vitales; es decir, la historia de los grandes héroes, fundadores y próceres, conquistadores de tierras lejanas, aventureros y militares que han inspirado un ideal civil o nacionalista en los estados mundiales.

Tomás Carlyle se atreve, incluso, a establecer un fundamento de gran trascendencia para justificar su visión teleológica: suponer la necesidad de recurrir a una figura que garantice el progreso humano y permita el surgimiento de una civilización global desde los preceptos ilustrados. En lo esencial, como él dice, los cambios positivistas que han determinado una ascesis en la historia de la humanidad se deben a los grandes conductores de hombres. En este sentido, la historia se concibe como un proceso que marcha de cumbre en cumbre, todo gracias a una voluntad poderosa, al centro del centro del universo, al hombre ejemplar, al educador por sus acciones, al guía que convierte en realidad el sueño de una época, las ilusiones del común de la gente. El discurso decimonónico de

[3] *Vid.* Marvin Harris, *Caníbales y reyes*, Madrid, Alianza, 1997.

[4] *Vid.* Thomas Carlyle, *Tratado de los héroes, de su culto y de lo heroico en la historia*, Barcelona, Iberia, 1957.

Tomás Carlyle no se diferencia mucho de *Las siete claves del éxito* y, en consecuencia, llega a producir seres tercos y extraordinarios como Adolfo Hitler, el *Führer*. Por lo tanto, el mismo espíritu empresarial que se promueve en los libros de autoayuda se encuentra en la propuesta de Carlyle. Se trata de guías para pequeños conductores, personajes que, a la larga, pueden resultar un tanto nocivos, pues, como dice Aldous Huxley, "la más importante lección de la historia es que nadie aprende las lecciones de la historia".[5]

En otras de sus líneas dice Carlyle:

> No podemos considerar, por imperfectamente que lo hagamos, un grande hombre, sin que ganemos algo con él. Él es la viva fuente de luz, a la cual es bueno y placentero acercarse. La luz que ilumina, que ha iluminado las tinieblas del mundo; y no ya luz como de lámpara encendida, sino mejor todavía, como de luminar que resplandece por don del Cielo; fuente sobreabundante de luz, pudiera decir de nativo, original discernimiento, de virilidad y heroica nobleza; —en cuyo resplandor todas las almas sienten lo que es mejor para ellas.[6]

Bastará agregar a tal discurso un poco de incienso y la voz de un eco místico que diga: "El poder de tu luz está en ti, en tu corazón, aquel líder en esencia que te dice: 'Ve hacia adelante, no te dejes vencer por las adversidades. Levanta tu cabeza. Tus problemas, tus deudas, tu lepra, tu halitosis y el cáncer que crece en tus entrañas son producto de tu falta de optimismo'".

Sin duda, Tomás Carlyle otorga un tono mesiánico y, a la vez, ilustrado a la propuesta de su héroe. Por un don divino y racional, su conductor es la encarnación de la *Aufklärung;* es el orientador ilustrado para la claridad de todas las cosas. De ahí que se instaure un deber, la misión de seguirlo como garantía de progreso y superación de la oscuridad del mundo. El héroe moderno desconoce las tragedias; no termina despresado como Héctor en manos de Aquiles. El héroe del Carlyle constituye la clave del progreso, de la civilización evolucionada, de la alta nobleza que deja a un lado al salvaje, al hombre ignorante que, por su primitiva incapacidad, pide a gritos un conductor, alguien que le muestre el camino, la luz y el sentido funcional de la vida.

La visión del ser puro, limpio y dotado de una luz positivista es, a fin de cuentas, un despliegue del problema biopolítico de los siglos XVIII y XIX. Algo latente en un cuento de Hans Christian Andersen titulado *El patito feo*. El tema de tal historia tiene un trasfondo eugenésico que,

[5] *Vid.* Aldous Huxley, *Ciencia, libertad y paz*, Buenos Aires, Sudamericana, 1957.

[6] T. Carlyle, *op. cit.*, p. 4.

en un principio, se plantea como un problema ontológico: mamá pata empolla cuatro huevitos; cada uno nace sin inconvenientes en su respectivo momento, durante el verano. Pero el cuarto huevito es un tanto tardío. Dicho de otro modo, es un ser fuera de su tiempo-espacio, es anacrónico. Por supuesto, mamá pata se siente intrigada. Todo sucede como en una telenovela colombo-venezolana: una mujer queda embarazada por el espíritu santo. Su barriguita crece durante 2 500 episodios, lo cual suman tres años. A la vuelta del cuarto año del *telenovelón*, se inician los dolores de parto que duran más de mes y medio; cuando nace la criatura, se asegura que fue un parto prematuro. Y mamá pata siente que corre el mismo riesgo. Está intrigada. Tal vez acalambrada. Mira el huevo petrificado y se pregunta qué pasará, por qué nada sale de él. Y la pata más anciana de todas le dice: "Eso es un huevo de pava."[7] Aquí hay un problema respecto de la *huevicidad* del huevo: el del patito feo no es propiamente el huevo de un patito. Se concluye que es huérfano o un ser abandonado y que se halla sometido en el mundo de las posibilidades, en cuanto a las condiciones ontológicas.

Más adelante, cuando por "fin [se] rompió el huevo [...], salió un patote negro, desproporcionado y muy feo [...] —¡Qué horrible monstruo! —exclamó la madre— éste sí que es diferente a los otros. ¿Será en realidad un pavo? Pronto lo sabré. Iremos al agua y, si no entra, lo zambullo a la fuerza".[8] El criterio eugenésico resulta evidente; el problema radica en que ahora no se sabe si el patito feo es un pavo o una iguana. En términos nietzscheanos, se trata de un animal no fijado; la solución de mamá pata, tan radical en su ejemplo, es lo que Marvin Harris llama "asesinatos en el paraíso". Planea, a partir de unas condiciones específicas, un infanticidio —o un *paticidio*—. Después de todo, patito feo queda clasificado, desde su nacimiento, como un *disgenio*, un mal nacido, un familiar muy cercano a Gregorio Samsa.

El drama de *El patito feo* es el del excluido. Como dice Michel Foucault, es la historia de los *otros*. Un ser inmundo juzgado por los demás patos de la siguiente manera: "Sus plumas son de un color aborrecible [...], es tan feo y grande para su edad, que está deshonrando a nuestra casta".[9] Se trata de un enemigo biológico; su génesis está del lado de las bacterias, de las malformaciones o de los errores de la naturaleza; es un piojo; un ser que estorba sobre la superficie de la tierra.

Por otra parte, al problema eugenésico se agrega otro de carácter funcional. Cuando patito feo está en la choza de una vieja, una gallina le

[7] *Vid.* Hans Christian Andersen, *Cuentos*, México, Concepto, 1977.
[8] *Idem.*
[9] *Ibidem*, p. 42.

pregunta "¿Sabes poner huevos?". "No". "Entonces ni hablar, no eres nadie en este mundo".[10]

Se trata de la historia del fracasado por naturaleza, no obstante con un final feliz, pues con el tiempo patito feo descubre que, en realidad, es el cisne más hermoso de todos. Una historia estilo *Topacio, Esmeralda* o *Betty la fea*. Todo se resume en la trama de una mujer pobre y rechazada desde su seno familiar, a pesar de ser noble e inocente de corazón. Con el tiempo, conoce a un hombre rico y apuesto, y se enamora de él. El tipo también queda flechado —amor a primera vista—; se mete en la mala idea de vivir un amor tormentoso. La nena pierde la vista en un accidente aéreo y la recupera el día de su matrimonio. Y ambos, chica pobre, ahora superada porque es rica, y chico de sangre azul viven felices. Una trama victoriana, muy semejante al libro anecdótico e ideológico de Adolfo Hitler titulado *Mi lucha;* un hombre de un metro con sesenta y rechazado, excluido e ignorado por la sociedad. Eso le sucede por ser portador de la verdad. Después, expone su ideología y, más adelante, en resumidas cuentas, se descubre un cisne, un *Führer*, el conductor de Carlyle, el guía, el caudillo y, hasta se diría, el Camino que la Historia esperaba. Se concibe a sí mismo no sólo como una cumbre positivista, sino también como figura mesiánica.

Sin embargo, todo este optimismo tiene sus confutaciones. Se trata de los sueños de la razón y sus teratologías. Hitler era un soñador; el discurso de Carlyle está cargado de ilusiones. En su mayor pureza y máxima expresión, el racionalismo se encuentra en la estratosfera. No obstante, en el plano de los acontecimientos, las ensoñaciones más ideales y racionalistas del hombre producen monstruos, imágenes grotescas, paisajes en ruinas, un ambiente de hastío, angustia y aburrimiento. El mundo se convierte en un buñuelo estresante, en un "montoncito de fango"[11] que tiende hacia la catástrofe. Podría afirmarse que de los grandes proyectos de la modernidad surge todo lo descompuesto, el lodo y las inmundicias, cloacas llamadas metrópolis, que terminan siendo los escenarios más propicios para *La náusea* de Jean Paul Sartre, *La peste* de Albert Camus y *Trópico de Cáncer* de Henry Miller, por mencionar algunos. La literatura se concibe como forma narrada de describir al mundo. ¿Cómo está escrito el escenario? ¿Cómo piensan, sienten y perciben el mundo los personajes? *Trópico de Cáncer* inicia de forma muy particular: "Vivo en la Villa Borghese. No hay ni pizca de suciedad en ningún sitio, ni una silla fuera de su lugar. Aquí estamos todos solos y estamos muertos."[12]

[10] *Ibidem*, p. 46.
[11] *Vid.* Voltaire, *Cándido y otros relatos*, Barcelona, RBA, 1999.
[12] *Vid.* Henry Miller, *Trópico de Cáncer*, Barcelona, RBA, 1983.

El escenario parece ser un entarimado higiénico. El mundo conserva un aspecto impecable; sigue un orden convencional, totalmente simétrico; un principio perfecto para un mundo perfecto. Todo parece estar bien; aunque una de las grandes enseñanzas de la historia consiste en que si todo marcha a la perfección se debe a que algo peor está por ocurrir. Las líneas que siguen constituyen una voz por completo disonante respecto del orden establecido; los personajes del relato están bajo la categoría dostoyevskiana de los seres mal enterrados. Contrario a la visión del hombre en una permanente búsqueda del éxito, con su mirada siempre atenta al futuro que promete ser mejor, los personajes de Henry Miller expresan otro tipo de terquedad: aparecen como entidades que han superado la vida bajo un aspecto efímero. Están solos y muertos; son seres absolutos, inmortales desde un enfoque epicureísta, pues están más allá del tiempo, carecen de porvenir, se encuentran dentro de la tensionante atmósfera de la primera posguerra, los locos años veinte. La catástrofe que se avecina otorga una certeza: no hay futuro, el presente se pierde de vista y el pasado es confuso. El mundo ha fracasado una vez y ahora tiende a hacerlo de nueva cuenta, lo que implica la muerte previa del hombre; su permanencia se condiciona por la terquedad del cuerpo. Como dice X-504, el "cuerpo nos goza y lo sufrimos".[13]

> Boris acaba de ofrecerme un resumen de sus opiniones. Es un profeta del tiempo. Dice que continuará el mal tiempo. Habrá más calamidades, más muertes, más desesperación. Ni el menor indicio de cambio por ningún lado. El cáncer del tiempo nos está devorando. Nuestros héroes se han matado o están matándose. Así que el héroe no es el Tiempo, sino la Intemporalidad. Debemos marcar el paso, en filas cerradas, hacia la prisión de la muerte. No hay escapatoria. El tiempo no va a cambiar.[14]

Lo peor está por venir. El mundo es el epicentro de una tempestad que crece, que lo descompone todo. La noción del tiempo se relaciona directamente con la muerte. Se trata de una nube oscura, tóxica, que deja marcas por todas partes. Henry Miller plantea una transvaloración: si los héroes producen muerte, entonces representan una negación de los valores vitales. Y desde una perspectiva vitalista, no ameritan ser llamados así. Por el contrario, son bestias, enfermos que encarnan la metástasis del mundo, seres concebidos por un enorme desequilibrio..., el hombre, como el tiempo, no está llamado a ser héroe. La visión de Carlyle resulta imposible dentro de un contexto disonante y catastrófico. De hecho, su pro-

[13] *Vid.* Jaime Jaramillo Escobar, *Los poemas de la ofensa*, Medellín, Universidad de Antioquía, 2000.

[14] H. Miller, *op. cit.*, p. 7.

puesta de conductor abre un camino hacia el desastre, idea figurativa y noble del matadero.

Sin embargo, Miller no se niega a la autodestrucción; la afirma sin promesas de un mundo perfecto. Existe un instinto de muerte que él pretende llevar a la máxima potencia, sin decir que lo hace en nombre de la humanidad o la democracia u otros principios inalcanzables. Su militancia hacia la muerte es desordenada, bohemia, sucia y en un permanente desequilibrio: no justificar nada; sólo hacerlo de un modo erótico, demencial y carnavalesco. El autoaniquilamiento propuesto por Henry Miller se concibe como una explosión de los sentidos, una forma exagerada de afirmar la vida en sus límites. Lo instintivo —que no lo racional— se eleva a su máxima potencia, hacia lo más caótico y confuso, para lograr con éxito el mayor de todos los fracasos. Dicho de otro modo, el alma es entregada al diablo:

> Una vez que has entregado el alma, lo demás sigue con absoluta certeza, incluso en pleno caos. Desde el principio nunca hubo otra cosa que el caos: era un fluido que me envolvía, que aspiraba por las branquias. [...] En todo veía enseguida el extremo opuesto, la contradicción, y entre lo real y lo irreal la ironía, la paradoja. Era el peor enemigo de mí mismo. [...] Incluso de niño, cuando no me faltaba nada, deseaba morir: quería rendirme porque luchar carecía de sentido para mí. [...] Todos los que me rodeaban eran unos fracasados, o, si no, ridículos. Sobre todo, los que habían tenido éxito.[15]

Certeza y caos. La plenitud de la catástrofe. Una época en la que se puede escuchar el "delicado sonido del trueno" —Pink Floyd—. Así, Miller otorga un sentido unívoco a las contradicciones. Como dice Deleuze, en la paradoja habita una afirmación de los sentidos supuestamente opuestos. Por ello, aquí la certeza deja de ser un asunto de convencionalismos, de leyes absolutas o regulares; se encuentra en el lugar de lo indeterminado, de lo que no puede delimitarse, de lo que se niega a ser clasificado. Lo más certero es el caos, el sinsentido, el absurdo. El caos constituye un principio que nunca deja de comenzar y se centra en un cuerpo específico; envuelve cada conciencia y se confirma con la atmósfera turbia de las entreguerras. En este contexto, los personajes de Miller buscan vivir en éxtasis y se plantean el suicidio en una relación de erotismo descarnado. Se sumergen en el hastío y lo sopesan con placer, como "si mi madre me hubiera amamantado con veneno [...] y, aunque me destetó pronto, el veneno permaneció en mi organismo".[16] De esta forma, cobra cuerpo el antihéroe de Henry Miller. Quién sabe si el fracaso puede

[15] *Vid.* H. Miller, *Trópico de Capricornio*, Madrid, Millenium, 1999.
[16] *Ibidem*, p. 10.

ser considerado un arte. Como contraposición al optimismo de Carlyle, ofrece la posibilidad de ser una forma de resistencia. No hacer nada, estorbar, vivir bajo el amparo de los instintos, entregarse a la muerte, beber hasta la saciedad y fornicar con el empeño de un conejo. El cuerpo de los personajes de Miller tiene mucha carga que soportar: una alta dosis de veneno que los consume, pulsiones instintivas que anulan toda posibilidad de lucidez, un aburrimiento que confirma el sentido más profundo de la vida y una rutina que no los lleva a ninguna parte, lastre que deben descargar, así sea en fila cerrada, hacia la prisión de la muerte.

Esta marcha persistente hacia la prisión de la muerte, ¿acaso se podría considerar como una afirmación catastrófica de la vida? En *Trópico de Capricornio* dice Miller: "Era un filósofo, siendo todavía un niño de mantillas. Estaba contra la vida, por principio. ¿Qué principio? El principio de la futilidad."[17] Así pues, no es necesario crecer, madurar mucho hasta ponerse blando y pasar por una universidad, para conseguir el título de filósofo; basta con estar en contra de la vida, poseer la futilidad como principio básico. Nada vale la pena. Los grandes discursos son grandes fracasos; los principios sublimes y la verdad absoluta, necedades, efectos de una locura que ha intentado establecer una entidad trascendente para darle un sentido profundo a todo lo que vale la pena ser regulado. El hombre, en su condición más profunda, como dice Gérard Vicent, sólo puede considerarse como una "lombriz estúpida, hinchada de vanidad, [que] se proclama juez de todas las cosas, depositario de la Verdad, cuando en realidad no es más que una cloaca de incertidumbres y un profesor de sandeces".[18]

Henry Miller no habla desde lo profundo. En él no hay sujeto trascendente. En una parte de *Trópico de Cáncer* asegura: "'La vida —dijo Emerson— consiste en lo que un hombre piensa todo el día'. Si es así, en ese caso mi vida no es sino un gran intestino. No sólo pienso en comida todo el día, sino que, además, sueño con ella por la noche."[19] El pensamiento, concebido como algo puro y antiséptico, desde el siglo XVIII, termina ubicado en otras cualidades, como la extensión del hombre mismo: simplemente una consecuencia de sus pulsiones y deseos insatisfechos.

La trascendencia del sujeto con facultades cognitivas no llega ni un poco al entendimiento o a la razón pura, ni siquiera se aproxima al mundo de las ideas. Como dice Nietzsche, todo se determina por el lenguaje creador de la ilusoria metáfora de la profundidad o, como lo explica Jean

[17] *Idem.*

[18] Gérard Vincent, *La historia de la humanidad contada por un gato*, Buenos Aires, Alfaguara, 1998.

[19] *Vid.* H. Miller, *Trópico de Cáncer*, p. 69.

Paul Sartre en *El ser y la nada*, lo que suele ser llamado "trascendencia del sujeto" o "esencia de las cosas" son sólo juegos de posibilidades a nivel lingüístico, inventadas por el hombre con el pretexto de un pensamiento profundo y serio, creando un sentido fácil de cuestionar, derrumbar u olvidar; un asunto remitido se envía a la polémica de los nominalistas: no hay ser detrás de las apariencias; el ser es lo aparente. Más allá de lo manifiesto, de lo superficial, no hay nada, lo cual, en definitiva, constituye la condición más fijada del ser.

Henry Miller no pretende desentrañar los secretos más absolutos y positivos de la condición humana. Los principios más elevados del hombre se hallan en proceso de reciclaje como nuevos productos de metarrelatos. Mientras tanto, sus historias se narran desde la perspectiva de un personaje que puede resultar muy mezquino. Habla desde la superficie, desde la piel o desde el punto de vista de un piojo. No pretende crecer, salir adelante, conquistar metas ni ser cada día mejor. Según Tyler Durden, en la película *Fight Club*, "la autosuperación es la masturbación, la autodestrucción".[20] "Anoche Boris descubrió que tenía piojos. Tuve que afeitarle los sobacos, y ni siquiera así se le pasó el picor. ¿Cómo puede uno coger piojos en un lugar tan bello como éste? Pero no importa. Puede que no hubiéramos llegado a conocernos tan íntimamente Boris y yo, si no hubiese sido por los piojos."[21]

Un erotismo muy extraño pues, los piojos fungen como elemento de encuentro, de contacto íntimo y soporte de amistad. Otra imagen que remite a la terquedad es la del parásito. Se permanece en la existencia porque cada individuo constituye una entidad molesta, una enfermedad, un ser que se adhiere a otros y chupa toda su sangre. Boris y el narrador aparecen en un fragmento como monos desnudos. Sin duda, podrían quedar muy bien documentados en *Animal Planet*: un par de homínidos que se desparasitan mutuamente, tal como lo hacen los novios que pasan las horas de un atardecer romántico en un bosquecito oscuro, se besan, se acicalan, intercambian fluidos, se exprimen espinillas y se dicen "te amo" antes de hacer el amor. ¿Dónde queda aquí el héroe de Carlyle? Una cosa es la terquedad de las teorías más ideales y otra la de los instintos más arraigados y expresiones del cuerpo. La permanencia de los personajes de Miller se debe, en gran medida, a la terquedad del piojo. Son seres que no pretenden establecer un modelo de dinámica; se resuelven por la inmovilidad, vegetan en el mundo y fracasan exitosamente. No ganan nada para no perder nada: "No tengo dinero, ni recursos, ni espe-

[20] David Fincher, *Club de la pelea*, Estados Unidos, Fox Pictures Enterprises Productions, 1999, VHS, 140 min.

[21] H. Miller, *Trópico de Cáncer*, p. 7.

ranzas. Soy el hombre más feliz de mundo."[22] Ello quiere decir que la felicidad sólo se consigue si se prescinde de todo, tal como lo enseña un cínico. El dinero agobia, los recursos se adueñan de sus propietarios y la esperanza quita toda posibilidad de vivir el presente. El hombre vive en términos de proyectos, de ilusiones inalcanzables que lo envejecen y lo matan lenta y sistemáticamente.

Según Huxley, aquello que hace feliz al hombre algún día lo matará: el dinero, los recursos y la esperanza de un mundo mejor. Mientras más alto se sube, la caída puede resultar peor. Y como afirma también el protagonista de la película *Fight Club*: "Perder la esperanza es la liberación". Vivir siempre acorde a un porvenir lejano, a algo que depende de las condiciones dinámicas e irregulares de la vida, puede ser un gesto de suicidio bajo el aspecto de un optimismo noble e inofensivo. Por eso, el hombre-piojo de Henry Miller presume de su libertad y riquezas; asegura estar muerto pues se encuentra rígido en un nivel de estabilidad y certeza, luego de haber hecho una afirmación despreocupada del caos; está por encima de las promesas de éxito y autosuperación del mundo moderno; es un vago con un objetivo totalmente claro en la vida: vagar sin límites, estorbar en cada rincón y abusar de los convencionalismos sociales. Su beneficio es el bienestar y la felicidad de los hombres más opulentos; disponer de cuerpos sanos, una despensa llena y corazones llenos de bondad. El vagabundo de Miller sólo necesita del éxito de los otros. Así lo explica:

> El caso es que estaba sentado en el banco cabizbajo, cuando de repente alguien me dio una palmada en la espalda. En pocas palabras: conseguí una comida y además unos francos. Y entonces se me ocurrió, como un relámpago, que nadie negaría una comida a un hombre, siempre que éste tuviera el valor de pedirla. Fui inmediatamente a un café y escribí una docena de cartas. "¿Me dejarías comer contigo una vez a la semana? Dime qué día te iría mejor". Dio resultado como un hechizo. No sólo me alimentaban: me agasajaban. Todas las noches llegaba a casa borracho. Todo les parecía poco, a aquellas almas generosas de una vez a la semana. Lo que me ocurría los demás días no era asunto suyo. De vez en cuando, los más atentos me regalaban cigarrillos y algún dinero para pequeños gastos. Evidentemente, todos ellos se sentían aliviados cuando se daban cuenta de que sólo me iban a ver una vez a la semana. Y se sentían todavía más aliviados, cuando les decía: "Ya no va a ser necesario en adelante". Nunca me preguntaban por qué. Me felicitaban, y nada más. Muchas veces la razón era que había encontrado un huésped mejor; podía permitirme el lujo de quitarme de encima a los que eran una lata.[23]

[22] *Idem*.
[23] *Ibidem*, p. 56.

Los lujos del desarraigado, del hombre que no tiene nada que ofrecer y que no es ni un poquito funcional. El inútil, el puerco que se regodea en su crapulencia. No obstante, un cínico tan poderoso como el narrador de *Trópico de Cáncer*, a veces es confrontado por otro todavía peor:

> La comida es una de las cosas que disfruto tremendamente. Y en esta hermosa Villa Borghese apenas hay nunca rastros de ella. A veces es verdaderamente asombroso. He pedido una y otra vez a Boris que encargue pan para el desayuno, pero siempre se le olvida. Al parecer, sale a desayunar fuera. Y cuando vuelve viene limpiándose los dientes con un palillo y le cuelga un poco de huevo de la perilla. Come en el restaurante por consideración hacia mí. Dice que le duele darse una comilona mientras le miro.[24]

El vagabundeo militante de Henry Miller sólo puede ocupar el espacio que otros respiran. Su terquedad es un ejemplo de resistencia: va en contra de lo moderno, es decir, de lo funcional, lo productivo, lo exitoso y lo que determina parámetros de consumo. Es un hombre posmoderno con el papel del hipócrita sin engañarse a sí mismo. Despliega un poder de fastidio apenas comparado con una piedrita en el zapato. Así, desde la perspectiva de un personaje que camina sobre arenas movedizas y asume una afirmación del lado caótico de la vida, Miller se da el lujo de concebir una escritura intempestiva. Primero ataca a la literatura y luego vierte su veneno al resto del mundo:

> Éste no es un libro. Es un libelo, una calumnia, una difamación. No es un libro en el sentido ordinario de la palabra. No, es un insulto prolongado, un escupitajo a la cara del Arte, una patada en el culo a Dios, al Hombre, al Destino, al Tiempo, al Amor, a la Belleza... a lo que os parezca. Cantaré para vosotros, desentonando un poco tal vez, pero cantaré. Cantaré mientras la palmáis, bailaré sobre vuestro inmundo cadáver.[25]

Henry Miller ataca primero su obra literaria, luego a sí mismo, pues él es su peor enemigo. Después de todo, se trata de la imagen del hombre que no soporta su propio reflejo, ve el infierno en los otros y concibe una abominación de sí cuando se cruza con sus congéneres. Ciorán lo explica de la siguiente manera: "No hay obra que no se vuelva contra su autor: el poema aplastará al poeta, el sistema al filósofo, el acontecimiento al hombre de acción", pues, como asegura al principio de *La tentación de existir*, debemos "la casi totalidad de nuestros conocimientos a nuestras violencias, a la exacerbación de nuestro desequilibrio."[26] Dicho

[24] *Ibidem*, p. 10.

[25] *Ibidem*, p. 8.

[26] *Vid*. Émile Ciorán, *La tentación de existir,* Madrid, Taurus, 2000.

en términos foucaultianos, el conocimiento también es el efecto de una ruptura; a veces, la consecuencia de una catástrofe. Lo pensado, escrito o creado no obedece a un sistema previo, sino, una molestia, un malestar que indica las claves de una ruptura. En el caso de *Trópico de Cáncer*, ello explica la aparición de una escritura intempestiva. La transgresión, la violencia, la sangre como espíritu —Nietzsche—, son elementos básicos de una catástrofe, cuyos efectos suelen ser llamados poesía, música, pintura o cine. Lo que para unos es producción de trabajo artístico, otros le llaman autodestrucción; escribir, componer o pensar son pequeñas dosis de golpes bajos propinados hasta reventar, condición omnipresente en Henry Miller. Ciorán la ubica en el ámbito de la filosofía primera, la metafísica. Para Descartes, Dios es conocimiento y el conocimiento es perfección. Por eso al hombre, cuya condición es totalmente imperfecta, sólo le queda el camino de la incertidumbre, de la duda. En cuanto teología y metafísica cartesiana, el conocimiento es vida contemplativa, plenitud epistémica, deleite filosófico; para Ciorán, malestar, dolor, un encuentro malhumorado con Dios. Henry Miller dice: "Tenía tan poca necesidad de Dios como Él de mí, y con frecuencia me decía que, si Dios existiera, iría a su encuentro tranquilamente y le escupiría en la cara."[27] Ni modo, no hay armonía, hay transgresión, un tono de desafío, un deseo de derrumbarlo todo de un solo parrafazo. Por esa razón, Henry Miller emprende un contraataque a su propia obra literaria.

En la escritura intempestiva, se resalta más el fracaso. Se establece una correspondencia con los acontecimientos latentes del mundo: "El mundo que me rodea está desintegrándose, y deja aquí y allá lunares de tiempo. El mundo es un cáncer que se devora a sí mismo."[28] La catástrofe mundial apenas es evidente: dos guerras mundiales, una depresión completa, el hastío por todo. Apenas suficiente para producir una escritura caótica, tal como lo demostró en su momento el dadaísmo y el surrealismo. En Miller, incluso, el amor es llevado al extremo de la violencia, es decir, se ama catastróficamente:

> ¡Oh, Tania! ¿Dónde estará ahora aquel cálido coño tuyo, aquellas gruesas y pesadas ligas, aquellos muslos suaves y turgentes? Tengo un hueso en la picha de quince centímetros. Voy a alisarte todas las arrugas del coño, Tania, hinchado de semen. [...] Disparo dardos ardientes a tus entrañas [...], te pongo los ovarios incandescentes. [...] Después de mí, puedes embutirte el recto con sapos, murciélagos, lagartos. Puedes cagar arpegios, si te apetece, o templar una cítara a través de tu ombligo. Te estoy jodiendo, Tania, para que permanezcas jodida. Y si tienes miedo a que te joda en público, te joderé en priva-

[27] H. Miller, *Trópico de Capricornio*, p. 11.
[28] *Ibidem*, p. 8.

> do. Te arrancaré algunos pelos del coño y los pegaré a la barbilla de Boris. Te morderé el clítoris y escupiré dos monedas de un franco.[29]

Por lo tanto, puede decirse que en Henry Miller se despliega un notable cortejo entre *Eros* y *Thánatos*. Aquí se ama con odio; los cuerpos tienden a desgarrarse; buscan la inmundicia, lo grotesco y lo inmoral. Nada grave, sin embargo, si se compara con los cuerpos incinerados, mutilados o pulverizados durante la Segunda Guerra Mundial o los introducidos en cámaras de gases y, luego de descuartizados, reciclados para producir botones y barras de jabón en nombre de una solución final de los problemas del mundo. Actos nobles y positivos ejecutados por los grandes héroes o conductores que contaban con los discursos más puros e ideales para respaldar sus obscenidades. Por tal motivo, no es extraño que la atmósfera de *Trópico de Cáncer* esté plagada de perversiones. Es perverso, por ejemplo, el orador que promueve el espíritu de liderazgo, pues tiende a ser excluyente; se convierte en un productor de engranajes, en un ser tan elitista y peligroso como Adolfo Hitler. Al menos puede decirse que un vago sólo se dedica a estorbar. Y no dirige las riendas de la humanidad ni encamina nada hacia la senda segura de la perdición. No promete nada. No establece un sistema de producción, eficacia, tiempo y trabajo que lleva a cada individuo a un estado crítico de psicosis. El éxito es la doctrina de lo peor, y por eso, se pensará que una salida convincente sería echarse a perder, producir escozor y llevar todo al fracaso porque el mundo no tiene porvenir. Que se avecinen todos los desastres para evitar la monotonía de la llama que lo consume todo paulatinamente:

> Bien, cogeré estas páginas y me largaré. Siempre pasan cosas. Parece que dondequiera que voy hay un drama. Las personas son como los piojos: se te meten bajo la piel y se entierran en ella. Te rascas y te rascas hasta hacerte sangre, pero no puedes despiojarte permanentemente. Dondequiera que voy las personas están echando a perder sus vidas. Cada cual tiene su tragedia privada. La lleva ya en la sangre: infortunio, hastío, aflicción, suicidio. La atmósfera está saturada de desastre, frustración, futilidad. Rascarse y rascarse... hasta que no quede piel. No obstante, el efecto que me produce es estimulante. En lugar de desanimarme, o deprimirme, disfruto. Pido a gritos cada vez más desastres, calamidades mayores, fracasos más rotundos. Quiero que el mundo entero se derrumbe, que todo el mundo se rasque hasta morir.[30]

[29] *Ibidem*, p. 11.
[30] *Ibidem*, p. 17.

II. *DOSSIER*

LA FUNCIÓN ONTOLÓGICA DE LA METÁFORA EN PAUL RICOEUR

Greta Rivara*

Desde la célebre condena platónica de la poesía hasta la inclusión del arte en el saber absoluto por parte de Hegel, la filosofía no ha dejado de pensar, a lo largo de su historia, al arte y en particular a la literatura.

Las relaciones entre filosofía y literatura han sido, en la historia de la filosofía, un tema tan frecuente como conflictivo. Sin embargo, podríamos señalar que no es sino hasta nuestros días y a partir, en buena medida, de los esfuerzos de las hermenéuticas filosóficas, que la filosofía, una vez cuestionados los modelos modernos de racionalidad, ha buscado en el terreno del arte —y en el de la literatura, en específico—, formas de conocimiento y modos de racionalidad que le permitan pensarse a sí misma —y al mundo— desde lugares distintos. Asimismo, ello ha implicado el reconocimiento por parte de la filosofía de la condición de conocimiento y de las pretensiones de verdad de otros discursos, entre ellos, el literario. En este contexto podemos ubicar al pensamiento del filósofo francés Paul Ricoeur.

La filosofía había elegido diversos caminos para pensar la literatura: la confrontación, la literatura como concepto abstracto y general, ha buscado temas filosóficos en el análisis concreto de textos literarios o bien, ha estudiado categorías y estructuras del texto literario para insertarlos en un marco filosófico; en este último camino se sitúa el análisis de Ricoeur

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

tanto en lo que toca a la estructura del relato como a la metáfora, estudiada ésta, en su especificidad de figura retórica.

La reflexión acerca de la metáfora como figura permitió a Ricoeur extrapolar y señalar su dimensión ontológica y he ahí la relevancia de su análisis. Esto, además, constituye un punto nodal en su proyecto filosófico, el cual consiste, desde algunas interpretaciones, en la elaboración de una ontología a partir del estudio de ciertas manifestaciones lingüísticas que van desde el mito hasta la metáfora, pasando por el relato histórico y por el de ficción.

En lo que sigue, nos enfocaremos en el estudio ricoeuriano de la metáfora con el fin de ubicar la manera en la que construye una concepción ontológica de la misma.

La pregunta que Ricoeur realiza por la metáfora se inserta en un horizonte general de una pregunta por el lenguaje. Para Ricoeur, la comprensión del mundo se da desde el lenguaje,[1] pues es un modo de acceso a las cosas, aunque no como objeto, ni como instrumento. ¿Por qué le interesa el lenguaje? Porque, según Ricoeur, nos pensamos a nosotros mismos desde el lenguaje; pero le importa señalar desde *qué* lenguaje nos pensamos.

Ricoeur no formula el postulado del lenguaje en abstracto y en general como, según él, lo haría la hermenéutica alemana, sino desde sus diversos modos, desde sus diferentes manifestaciones ónticas. Está de acuerdo con que nuestra experiencia y comprensión del mundo es prioritariamente lingüística, si bien afirma que el lenguaje no es homogéneo, sino diverso; cada lenguaje o modo del lenguaje proporciona una comprensión distinta del mundo, del ser y de nosotros. Lo que hay es diversidad de comprensiones del mundo dependiendo de distintos lenguajes y la manera en que éstos se dan.[2]

Ricoeur particularizará la pregunta por el lenguaje y en ese sentido se preguntará: ¿qué lenguaje?, ¿cuál lenguaje, qué modo de darse el lenguaje? Dependiendo del tipo de lenguaje, resulta la comprensión del mundo que se tiene. En este horizonte se inserta *La metáfora viva*.

[1] A diferencia de Heidegger y Gadamer, para quienes comprender el ser, el mundo y a nosotros implica comprenderlos *como* lenguaje y no desde o a partir del lenguaje. *Vid.* Martin Heidegger, "Carta sobre el humanismo", en *Hitos*, Madrid, Alianza, 2000, y Hans-Georg Gadamer, sobre todo la última parte de *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1996.

[2] Según Ricoeur, del modo en como opera, un lenguaje genera una determinada comprensión del mundo; cada lenguaje tiene sus características. Por ejemplo, de acuerdo con él, no hay lenguaje que haya logrado expresar tantos sentimientos y pensamientos como la novela; en este sentido, ningún discurso ha llegado tan lejos como ella. *Cfr.* Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II*, México, Siglo XXI, 1998.

De acuerdo con Ricoeur hay tres clases básicas de lenguaje, o, más bien, centra su análisis en tres tipos de lenguaje: simbólico, narrativo y metafórico;[3] cada uno tiene su propia verdad. Son tres formas de relación con el mundo, tres pretensiones de verdad distintas, aunque válidas por igual. Pueden poseer una estructura ontológica común, aunque sus pretensiones operan de manera heterogénea; por ello, son diferentes modos de comprender y acceder al mundo. En *La metáfora viva*, Ricoeur se centra en el análisis de uno de esos modos del lenguaje: la metáfora.

Para trabajar el tema, el filósofo alemán presenta en *La metáfora viva* lo que podríamos llamar una de las más monumentales historias de la metáfora. Como es habitual, el autor recurre en primer lugar a la tradición, en específico a la tradición que ha pensado la metáfora. Parece que ella ha sido la figura reina en las poéticas y las retóricas; recordemos que muchas de las retóricas se habían convertido en una metafórica. ¿Por qué tal figura ha tenido este predominio por encima de todas las figuras? Esta pregunta es justo la que Ricoeur pretende contestar.[4]

A fin de explicar el lenguaje metafórico, definirá la estructura de la metáfora, y verá qué comprensión del mundo se inserta en ese lenguaje —el metafórico— y cuál es su peso ontológico. Para llegar a ello, primero analiza su estructura y su funcionamiento. ¿Cuál es, pues, la función de la metáfora?

Responderá o concluirá que la función de la metáfora es la redescripción de la realidad; en esto se cifra el poder heurístico de la metáfora; ella construye el mundo de otra manera. Éste será, a grandes rasgos, el postulado ontológico de la metáfora: la redescripción de la realidad por la ficción. ¿Cómo llega Ricoeur a esto? Por la llamada vía larga.

Primero, realiza un análisis histórico de las principales teorías que ha habido acerca de la metáfora, desde Aristóteles hasta nuestros días. De

---

[3] Aborda el primero en *Finitud y culpabilidad*; al segundo, que se refiere sobre todo al relato histórico y de ficción, en su obra en tres volúmenes *Tiempo y narración;* al tercero, en *La metáfora viva*. *Tiempo y narración* y *La metáfora viva* son textos paralelos; uno explica el relato en general y el otro, sólo una figura que puede insertarse en el relato, es decir, la metáfora.

[4] Podríamos preguntarnos acerca de la diferencia entre el análisis de Ricoeur y otras grandes reflexiones acerca de la metáfora, por ejemplo, la de Nietzsche o la de María Zambrano. La diferencia con respecto de ellos es que Ricoeur sí la piensa como figura retórica y así la estudia, ya que no quiere diluir la especificidad de la metáfora en ese terreno; mientras que en el caso de Nietzsche y Zambrano la dimensión ontológica de la metáfora rebasa su carácter de figura. Valga decir, sin embargo, que en el caso de Nietzsche, que constituye un antecedente de este tipo de estudios sobre la metáfora, el autor oscila entre una concepción de la metáfora muy cerca de la retórica clásica o bien, en una concepción en sumo grado innovadora, relacionada con el tema de la voluntad de poder y su vínculo con el lenguaje.

todos esos momentos, recupera algo, aunque en cuanto a la función ontológica del lenguaje, y de la metáfora en específico, discute sobre todo con el siglo XX, y parte de los tres modos básicos en que este siglo pensó el lenguaje: *a)* la semiótica, *b)* la semántica y *c)* la hermenéutica.[5] Cada uno de ellos ha subrayado la centralidad de su análisis en el signo, la frase y el discurso, respectivamente.[6]

Desde la perspectiva ricoeuriana, la semiótica y la semántica están limitadas porque no piensan el discurso, mientras que la hermenéutica sí lo hace; aunque ello no implica que ésta no pueda enriquecerse de aquéllas. Ricoeur pasa por estas tres maneras de explicar el lenguaje y ve en ellas, a su vez, una explicación de la metáfora, porque ésta opera también en esos tres niveles.

La metáfora puede explicarse desde la palabra como transposición del nombre, como frase en la que operaría por la interacción de dos términos y, por último, como un acto de discurso, nivel en el que Ricoeur centra sus principales propuestas en torno del estudio de la metáfora.

De esta forma, el filósofo francés analiza los postulados acerca de la metáfora que se desprenden de esos tres niveles y concluirá que funciona por nombre, por frase, por interacción de términos y por el discurso. Del entrecruzamiento de estos niveles, extrae la función ontológica de la metáfora.[7]

Por ello, en lo que sigue nos centraremos en el estudio VII de *La metáfora viva*, en el cual hace por fin explícita su gran aportación al estudio de la metáfora: su función ontológica. Parte de una pregunta esencial y se cuestiona acerca del sentido de la misma: "¿Qué dice el enunciado metafórico acerca de la realidad?".[8] Con esta pregunta, señala Ricoeur, viajamos del problema del sentido, hacia el problema de la re-

[5] En el primero encontramos ante todo a los franceses como Saussure y Greimas; en el segundo, a los anglosajones con la filosofía analítica; en el tercero, a los alemanes, en especial a Heidegger y Gadamer.

[6] Recordemos que la semiótica, en tanto teoría del signo, refiere a éste como la unidad mínima del lenguaje y la frase como unidad máxima. Piensa el lenguaje, muy en particular su unidad mínima. En la semiótica es primordial el pensamiento del funcionamiento del signo y no su referente. Ésta permanece en específico con la relación entre el significado y el significante; en este sentido, piensa el lenguaje desde su unidad más mínima: el signo. Frente a esto, la semántica tendrá como unidad mínima de significación a la frase, y la unidad máxima es el discurso; le es importante pensar el referente. En cuanto a la hermenéutica, podríamos decir que su unidad mínima de significación es el discurso. En todo caso, se trata de tres perspectivas desde las cuales se ha pensado el lenguaje y acerca de las que Ricoeur reflexiona en específico.

[7] Ricoeur nos hace saber que casi todas las explicaciones sobre la metáfora, empezando por Aristóteles, se han centrado en la palabra, desde su aspecto semiótico. No será sino hasta el siglo XX, cuando la frase y el discurso adquieran una mayor relevancia.

[8] Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid, Trotta/Cristiandad, 2001, p. 287.

ferencia. Este último puede ser abordado o bien desde la semántica, en donde lo que se afecta es la frase, desde la hermenéutica, en donde lo afectado es mucho más que la frase; es aquí donde a Ricoeur le interesa situarse. ¿Por qué?

Porque ello le traslada al problema de la intención del discurso; mientras éste tiende a algo real; extralingüístico, un referente, señala Ricoeur, el nivel del signo sólo nos remite a otros signos y no tiende a otras cosas como sí lo hace el discurso; éste se refiere al mundo y, por lo tanto, nos sitúa en la relación lenguaje-mundo.[9]

Como podemos ver, Ricoeur intenta, al final, saltar de la semántica a la hermenéutica, es decir, centrarse en el texto como rebasamiento de la frase que era, para la semántica, la primera y última entidad. Le interesa analizar la inscripción de la metáfora en el texto y ver ahí su función ontológica. Para ello, ha de preguntarse primero por el texto mismo. ¿Qué

[9] La relación lenguaje-mundo es trabajada por Ricoeur en *Historia y narratividad*, donde sostiene que el lenguaje refiere siempre al mundo, lo que implica cuestionar las tesis que identifican mundo y lenguaje, como podrían ser las de Heidegger y Gadamer. El problema es que Ricoeur nunca aclara qué entiende por algo extralingüístico, a lo cual refiere y tiende el lenguaje; esa falta de explicación nos hace ver de inmediato un problema en la posición de Ricoeur: un cierto dualismo entre mundo y lenguaje. Me permito ser más explícita al respecto de este problema con el fin de que sea posible ubicar la diferencia que existe en su manejo entre el texto que aquí nos ocupa y otros. Como se mencionó, el tema de la relación entre lenguaje y realidad o lenguaje y mundo es abordado por Ricoeur en gran parte de su obra; sin embargo, es en el texto "Filosofía y lenguaje" donde sintetiza sus tesis al respecto. En dicho texto, Ricoeur se propone demostrar que el lenguaje tiene una referencialidad, a saber, la realidad; tal referencialidad es una de las principales características que Ricoeur atribuye al lenguaje. Además de ésta, el autor enfatiza de forma constante la capacidad *poiética* o productiva del lenguaje; esta característica le permitirá hacer una apuesta —hasta cierto punto ética— por la posible transformación de la realidad a partir del lenguaje.

Para entender tales postulados, es necesario analizar, en primer lugar, la perspectiva desde la cual parte Ricoeur para efectuar su análisis; se trata de una perspectiva que implica un "giro ontológico", pues invierte la tesis básica de las ontologías que en algún sentido podemos llamar fundadoras del llamado "giro lingüístico", las de Heidegger y Gadamer. A su vez, es importante reparar en la crítica ricoeuriana hacia la lingüística, puesto que a partir de ella elabora su propuesta sobre el lenguaje. En este punto encontraremos las características que Ricoeur atribuye al lenguaje al tratar de pensarlo de otro modo, es decir, al intentar ir más allá de las teorías que se enfocan de manera exclusiva en el aspecto epistemológico y de aquellas teorías que reducen el lenguaje a la ontología, diluyendo, desde su punto de vista, la posibilidad de la existencia de "algo real extralingüístico". En este nivel consideramos posible problematizar el "giro ontológico" que realiza, con el fin de plantear algunas preguntas que, desde nuestra perspectiva, invitan a una reflexión más extensa acerca de los posibles límites que encontraría la fenomenología hermenéutica de Paul Ricoeur. *Vid*. "Filosofía y lenguaje", en *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.

es el texto? Es la pregunta que lo conducirá a enmarcar en esta respuesta el sentido ontológico de la metáfora.

> El texto es una realidad compleja de discurso cuyos caracteres no se reducen a los de la unidad de discurso o frase. Por texto, no entiendo sólo ni principalmente la escritura, aunque ésta plantea por sí misma problemas originales que interesan directamente a la referencia; entiendo, prioritariamente, la producción del discurso como una obra.[10]

En este sentido, el discurso es el evento de la disposición o composición que hace de una obra —por ejemplo, una novela— algo mucho más que una conjunción de frases. Todos los componentes de un discurso se combinan para crear una obra; se trata del texto convertido en obra y a esto, al texto como obra, se dirige la interpretación.

La obra no es sólo una estructura o una serie de componentes; supone sentido y denotación, esto es, tiene un mundo, su mundo, el mundo de la obra. "No nos contentamos con la estructura de la obra, suponemos su mundo".[11] Que la obra tiene un mundo es algo que tanto Heidegger como Gadamer[12] han establecido con precisión. Más aún, para estos autores, la obra no sólo tiene un mundo, sino que va más allá de eso al ser fundación de mundos, mostración y desocultamiento de una totalidad de sentidos. ¿No parecería retroceder la visión ricoeuriana al limitar la obra a uno solo de los dos aspectos que aquéllos ya señalaron?

Creemos que Ricoeur alcanza esa doble perspectiva por otra vía; define la estructura de la obra por su sentido y el mundo de la obra por su denotación, aspecto este último que nos remite a la idea de que la obra no sólo tiene su mundo, sino que abre otros y los posibilita. ¿Cómo dar razón de estos dos componentes, el sentido y la denotación?

Ricoeur es claro al respecto: "La hermenéutica no es otra cosa que la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra"[13] e interpretar una obra "es desplegar el mundo de su referente en virtud de su disposición".[14] En este sentido, la hermenéutica transitará desde la estructura de la obra al mundo de la obra. Pero ¿cuál obra? Porque, por ejemplo, señala Ricoeur, parecería que el discurso literario, la obra literaria —desde ciertas teorías de la denotación—,[15] suspende la

[10] P. Ricoeur, *La metáfora viva*, p. 291.

[11] *Idem*.

[12] *Vid*. M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Universidad, 1999 y H-G Gadamer, *op. cit.*

[13] P. Ricoeur, *La metáfora viva*, p. 292.

[14] *Idem*.

[15] Como la de Frege. *Cfr*. Gottlob Frege, "Sobre el sentido y la denotación", en Thomas Moro Simpson [comp.], *Semántica filosófica: problemas y discusiones*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1969.

relación del sentido con la referencia, esto es, no tiene denotación, sino connotación. Ello significaría que la obra de arte se vincula sólo con sentidos sin denotación, es decir, no tendría pretensiones de verdad. De ser así, la obra —literaria— "sólo despliega un mundo con la condición de que se suspenda la referencia del discurso descriptivo"[16] o, dicho en otras palabras: "en la obra literaria, el discurso despliega su denotación como de segundo rango, en favor de la suspensión de la denotación de primer rango del discurso".[17]

Según Ricoeur, este problema de la suspensión de la referencia nos lleva al problema de la metáfora, porque, al parecer, es justo el enunciado metafórico el que nos muestra la relación entre la referencia suspendida y la referencia desplegada. ¿Por qué? El enunciado metafórico es aquel que para serlo se alza por encima de las ruinas del sentido literal; es ahí donde adquiere su sentido. También, es posible decir que alcanza su referencia precisamente sobre las ruinas de su referencia literal. "Si es verdad que el sentido literal y el metafórico se distinguen y articulan en una interpretación, también en una interpretación, gracias a la suspensión de la denotación de primer rango, se libera otra de segundo rango que es propiamente la denotación metafórica."[18]

Esto nos lleva de manera directa a preguntarnos una vez más por el estatuto de verdad o de no verdad del enunciado metafórico y de la obra en la que tal enunciado puede inscribirse. Desde el punto de vista de Ricoeur, el problema de las pretensiones de verdad de una obra y de su referencia puede solucionarse cuando interpretamos la obra no como unidades de discurso o de frases, sino como una totalidad de discurso. Pensemos en un poema: si el enunciado metafórico debe por fuerza poseer una referencia, ésta estaría dada en el poema, pero en el poema como totalidad, del mismo la metáfora logra decir algo sobre algo "en cuanto es un 'poema en miniatura'."[19]

¿Cuál es el sentido de este señalamiento? Es obvio que Ricoeur desea explicitar la diferencia entre la función poética y la función referencial del lenguaje; con ello pretende reabrir el problema de las pretensiones de verdad de la función poética, que si bien "intercepta" la referencia, no la anula como función; es sólo que las funciones cambian su jerarquía, su ubicación, de ahí que Ricoeur resalte en especial la concepción de Roman

[16] P. Ricoeur, *La metáfora viva*, p. 293.

[17] *Idem*.

[18] *Idem*.

[19] Ricoeur toma la expresión de Monroe Beardsley, *Aesthetics*, Nueva York, Harcourt, Brace & World, 1958, p. 134. Recordemos que considerar la obra como una totalidad es una idea que Heidegger ya había señalado, en especial en "El origen de la obra de arte".

Jakobson, según la cual "lo que sucede en poesía, no es la supresión de la función referencial, sino su alteración profunda por el juego de la ambigüedad".[20] Es decir, es la denotación lo que se vuelve ambiguo.

Entonces, ¿de qué clase de verdad se puede hablar cuando se habla de verdad metafórica? Es evidente que no se trata, en primer lugar, de hacer la pregunta afirmando la primacía de un solo tipo de verdad, como adecuación, como descripción de "hechos", como transposición de una realidad dada y evidente o verificable de manera grosera, sino otra clase de verdad; aquella que se puede encontrar cuando se entra en el mundo de una obra, un mundo de ficción, un espacio de ficción, en el que nunca se piensa descubrir una realidad que está ahí dada, sino justo redescribirla; redescripción significa abandonar la idea de la referencia ordinaria para ver cómo la creación de la ficción heurística implica reconstruir la realidad, que acaece en el lenguaje poético y nunca de forma empírica.

En este punto, Ricoeur se ayuda de la teoría de los modelos de Max Black para sostener que "la metáfora es al lenguaje poético lo que el modelo al lenguaje científico en cuanto a la relación con lo real".[21]

Si para el lenguaje científico el modelo es un instrumento heurístico que rompe —con la ficción— una interpretación inadecuada para encontrar otra más apropiada, entonces el modelo es un instrumento de redescripción, confiriendo aquí a la redescripción un uso digamos epistémico o teórico; es decir, aquí el modelo remite a estructuras, no a cosas; es un tipo de lenguaje en el que algo —original— pretende ser descrito. Otro asunto radica en discutir si desde el modelo se precisa si las cosas son o no tal como el modelo las describe.

La teoría de los modelos puede ser aplicada en la discusión en torno de la metáfora y de la verdad del enunciado, pues "el correspondiente exacto del modelo, del lado poético, no es cabalmente lo que nosotros hemos llamado el enunciado metafórico, un discurso breve reducido las más de las veces a una frase; el modelo consiste más bien en una relación compleja de enunciados. Su correspondiente exacto sería, pues, la metáfora continuada".[22]

Es decir, se trata de una red metafórica y no de una sola metáfora aislada. Esto se conecta con la idea misma de ver la obra, en este caso poética, como un todo que proyecta un mundo, un todo que contiene no una metáfora, sino un universo metafórico.

La idea de universo metafórico nos remite de nuevo al paso de Ricoeur por la teoría de los modelos en cuanto a la relación entre función heurística y descripción; relación que Ricoeur ve en clara sintonía con la que

[20] P. Ricoeur, *La metáfora viva*, p. 296.
[21] *Ibidem*, p. 316.
[22] *Ibidem*, p. 321.

hay entre mímesis y *mythos* en Aristóteles. Esto es, la mímesis, la representación, nos vincula al mundo, nos lleva al referente; es representación de algo; nos jala al mundo, nos ancla a él. El *mythos*, la trama, es lo que nos separa del mundo porque permite decir las cosas "de otro modo".

Sin embargo, mímesis y *mythos* se implican de forma mutua. ¿Cómo puede haber mímesis de algo? Sólo en la trama, en el *mythos;* éste a su vez sólo puede existir mimetizando algo. ¿Qué tiene que ver esto con la metáfora? Élla, por un lado, tiene referente en la medida en que, como concluye Ricoeur, redescribe la realidad: ahí es mímesis; y por otro lado, la metáfora dice lo que dice de la realidad "de otro modo": ahí es *mythos*. Ese "de otro modo", en buena medida, se debe a la metaforicidad del *mythos*.

Entonces, la metáfora refiere la realidad, mas no como mera copia; no la copia, más bien la dice, pero de otra forma. Se unen ficción y redescripción; se unen invención y descubrimiento; se unen creación y revelación.[23]

Hay, entonces, tanta verdad en la metáfora como en lo que resulta de la conjunción de mímesis y *mythos*. ¿Qué clase de verdad? Ricoeur construye una concepción tensional de la verdad metafórica en la cual la redescripción de la realidad se logra por un camino indirecto: el de la ficción heurística, es decir, un camino que descubre.

Reparemos en la idea de camino indirecto. Como Ricoeur ha señalado, la metáfora conlleva y genera una atribución impertinente, una colisión semántica porque lo que dice del referente no es verdadero en un sentido inmediato. Pero en la metáfora hay un trabajo del sentido; el sentido se construye; eso implica que lo que predica no es de forma directa, sino indirecta. De ahí que genera una tensión entre la predicación y el referente; ahí el referente cede, mas resistiendo a la predicación por vía del sentido. Así, la verdad metafórica debe ser tensional, ya que la atribución no es directa.

Porque hay una verdad metafórica, ésta tiene precisamente una función ontológica que se corresponde con la del lenguaje (justo, su intencionalidad es ir hacia el mundo), función que para Ricoeur consiste en la

[23] Ricoeur señala que Aristóteles unía mímesis y *mythos* en su concepto de la *póiesis* trágica. La poesía —decía— es una imitación de las acciones humanas; pero esta mímesis pasa por la creación de una trama, de una fábula que presenta rasgos de composición y de orden que faltan en los dramas de la vida diaria. Entonces, ¿no será necesario entender la relación entre *mythos* y mímesis en la *póiesis* clásica, como la relación de ficción heurística y redescripción en la teoría de los modelos? En efecto, el *mythos* trágico presenta los rasgos de 'radicalidad' y de 'organización en red' que Max Black confería a los arquetipos, es decir, a las metáforas de igual rango que los modelos. La metaforicidad no es sólo un rasgo de la *lexis,* sino del mismo *mythos*". *Ibidem,* pp. 322-323.

intencionalidad del lenguaje. Para nuestro autor, el lenguaje tiene incidencia sobre el mundo de la *praxis*. ¿Cómo puede lograr la metáfora tal incidencia que la haría alcanzar no sólo una función ontológica, sino condición de verdad? La respuesta de Ricoeur es por el referente; la metáfora sí refiere, porque ella redescribe la realidad, la desoculta de otro modo; la metáfora permite a la realidad emerger de otra manera y ésa es su función ontológica.[24] En este punto radica la relevancia de la propuesta de Ricoeur y además, al parecer, también ahí culmina. Con ello, nos ha dado la oportunidad de asistir a la configuración de una concepción de la verdad a partir del estudio de la metáfora, una noción de verdad que debe ser situada y discutida en terreno ontológico.

Entonces, Ricoeur defiende de manera radical un referente para la metáfora, porque ésta representa un ir hacia las cosas. No es algo cerrado en sí mismo; es una totalidad de sentidos que tiene una referencia; la metáfora es una manera de decir lo real, de nombrar el mundo de forma indirecta; justo por ello su verdad es tensional y su función ontológica.

Valga decir, por último, que las aportaciones del estudio de Ricoeur acerca de la metáfora complementan en muchos sentidos los esfuerzos

[24] No queremos dejar de mencionar que uno de los análisis filosóficos de la metáfora más sugerentes y que subraya su función ontológica es el realizado por María Zambrano, para quien la metáfora no es por necesidad un recurso expresivo, una figura retórica; antes que nada, tiene una función ontológica y en este nivel Zambrano desarrollará su análisis. Pensar la metáfora desde su función ontológica implica señalar que, lejos de ser un mero ornamento o una simple transposición de palabras que pueden ser traducidas al lenguaje corriente, despliega un poder ontológico consistente en nombrar al mundo, describir la realidad en términos metafóricos y lograr así una incidencia directa sobre el mundo, que se muestra y aparece, gracias al poder de la metáfora que "hace ver" de otro modo. Aquí coincide con Ricoeur, para quien la función ontológica de la metáfora consiste en sus posibilidades heurísticas y creadoras de la realidad; vehemencia ontológica de la metáfora imposible de ser sustituida ni traducida por lenguajes más directos, que pretenden referir lo real tal y como es. Entonces, Zambrano reubica la función de la metáfora y cuestiona lo que suele pensarse en torno de ella desde visiones reduccionistas y simplistas que ven en la metáfora sólo una forma imprecisa de pensamiento y que como tal sólo tiene cabida y es válida dentro de la poesía. Por su parte, una de las grandes virtudes del análisis de Ricoeur consiste en haber revelado la presencia de la metáfora en todo discurso, presencia que se justifica en la medida en que la metáfora es también una forma de conocimiento y de mostración; alcanza a decir más que el lenguaje meramente denotativo, no sólo por su economía, sino también porque reúne una multiplicidad de sentidos que se despliegan de muchas maneras; no se trata aquí del sentido literal, sino de poner en pie, sobre las ruinas del sentido literal, los metafóricos. Ello la vuelve inagotable y fuertemente significativa, pero irreductible a cualquier exégesis. *Vid*. María Zambrano, "Las dos metáforas del conocimiento", en *La Cuba secreta y otros ensayos*, Madrid, Endymión, 1996; *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996; "Poema y sistema", en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza Universidad, 1994.

que varios autores han realizado por construir una concepción de la verdad que rebase un marco sólo epistémico en su sentido más tradicional. Los trabajos de Nietzsche, Heidegger, Gadamer y otros habían aportado —a mi juicio— los elementos que permiten criticar aquel marco desde el cual se había abordado el problema de la verdad. Ricoeur no sólo recoge los parámetros críticos, sino que, como hemos visto, aporta elementos que derivan en la construcción de una manera distinta de comprender la verdad y, por tanto, el conocimiento mismo.

Aunado a esto, su estudio de la metáfora, cuyas implicaciones filosóficas hemos destacado, logra, a su vez, mostrar que el horizonte de comprensión de la metáfora no se limita ni a las retóricas ni a las poéticas, aun cuando parta de éstas. Así, Ricoeur nos enseña que el fenómeno de la metáfora es privilegiado en tanto se deja comprender filosófico-literariamente de un modo no excluyente sino complementario.

En todo caso, en eso consiste su hermenéutica —y la hermenéutica contemporánea en sentido general—: en ampliar horizontes de comprensión.

LA CULTURA COMO JUEGO DE MÁSCARAS

LA ONTOLOGÍA ESTÉTICA DE NIETZSCHE EN *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

Tomás E. Almorín Oropa*

Según Hegel, la filosofía nace de la ruptura; se filosofa cuando y porque se ha perdido la unidad. *El nacimiento de la tragedia* puede presentarse como un ejemplo de la sentencia hegeliana. No es la obra de un filólogo o de un historiador que plantea una tesis audaz; se trata de una obra filosófica en la medida en que la cuestionante que propone no incide sólo sobre la civilización —helena o moderna—, sino sobre el ser y el valor de la existencia, tomando como pretexto una crítica estética a la cultura.

El nacimiento de la tragedia se estructura en torno de cinco aspectos que me parecen fundamentales:

1) El primero, de extracción schopenhaueriana, es la afirmación de la unidad primordial de todas las cosas, lo que el filósofo designa como el "Uno primordial"; unidad de la cual, la vida y la muerte son momentos indisociables.

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche expone lo que, a decir de Sánchez Pascual, será el hilo conductor del resto de su obra: que la vida es una fuente eterna que produce individuaciones, desgarrándose a sí misma, porque se rompe la unidad primordial del Uno. Esto es lo que Nietzsche llama *principium individuationis*, de acuerdo con Arthur Schopenhauer.

*Escuela de Filosofía, Universidad Intercontinental, México.

Por otro lado, la muerte es la reintegración de la vida en su unidad primordial, la aniquilación de las individualidades; es el reencuentro con el origen y condición de renovación de la vida. En este sentido, el devenir es la ley de las cosas. Se trata del devenir del Uno primordial, lo verdaderamente existente según la "conjetura metafísica" de Nietzsche, y ese devenir es inocente; no hay culpa ni redención.

2) El segundo tema es el descubrimiento, a partir de la interpretación que Nietzsche realiza de la tragedia griega, del fondo siniestro de la existencia, el cual corre por debajo del equilibrio armonioso y sereno con que en general se percibe al mundo clásico (en su serena jovialidad) y que porfía en su impulso junto a la belleza del arte griego que resalta aquella interpretación. La versión de Nietzsche acerca de la tragedia tiene como fondo una idea motriz: el dolor extremo inherente a la existencia. Un dolor que no es el del individuo, sino a través de él, del "Uno primordial" (idea que también proviene de Schopenhauer).

¿Qué descubre Nietzsche en su aproximación al mundo griego? No, por cierto, la imagen de un mundo equilibrado, armonioso y sereno, como ya se dijo. La óptica nietzscheana focaliza lo siniestro junto al resplandor de la belleza; en realidad, reconoce, tanto en la belleza como en lo siniestro, una relevancia y una efectividad en la conformación del mundo clásico: por ambos ese mundo es un modelo. Nietzsche se pregunta:

> ¿de dónde tendría que proceder el anhelo contrapuesto [a la belleza] y surgido antes en el tiempo, el anhelo de lo feo, la buena y rigurosa voluntad, propia del heleno primitivo, de pesimismo, de mito trágico, de dar imagen a todas las cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que hay en el fondo de la existencia, de donde tendría que provenir entonces la tragedia?[1]

Al inicio de la parte 3, Nietzsche anuncia la deconstrucción que debe aplicarse a la "cultura apolínea" —la apariencia—, "hasta ver los fundamentos en los que se asienta". Para comenzar esta genealogía, se remite a la leyenda de Midas y Sileno, el sabio acompañante de Dionisio, que responde a la instancia de aquél: "Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti: morir pronto".[2]

Nietzsche ve en la leyenda de Sileno la sensibilidad griega ante la *Moira* (destino); la sensibilidad del pueblo griego ante los horrores y

[1] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza, 1991, p. 30.

[2] *Ibidem*, pp. 51-52.

espantos de la existencia, que ha de desembocar en una conciencia dolorosa, no la del individuo, sino la del Uno primordial. Nietzsche se coloca así en otro punto de vista sobre el mundo griego, descubriendo ese otro mundo que verá reflejado en la tradición de los misterios dionisiacos y de los ritos orgiásticos; se trata de un mundo subterráneo, difícil de documentar, pero que a no dudar se encontraba encarnado en los diversos cultos populares de aquella cultura. La pregunta que Nietzsche se plantea desde la perspectiva de ese mundo de sufrimiento, es acerca de la relación de ese lado oscuro y pesimista con la luminosidad de la imagen olímpica.

3) Con la orientación de estas dos intuiciones, Nietzsche postula dos impulsos o instintos cuyo juego está en la base de la tragedia griega y de la misma cultura helena. Esos dos instintos son enunciados como "lo apolíneo" y "lo dionisiaco"; constituye cada uno "mundos artísticos", equiparados al sueño (lo apolíneo) y la embriaguez (lo dionisiaco).

La intuición de la unidad esencial, desgarrada por el *principium individuationis*, y la visión del fondo siniestro de la existencia producido por el dolor del Uno primordial, se muestran a los ojos de Nietzsche con la imagen de dos instintos: lo dionisiaco y lo apolíneo.

En el "Ensayo de autocrítica", Nietzsche replantea la cuestión central que originó su investigación sobre la tragedia: "¿qué significa, justo entre los griegos de la época mejor, más fuerte, más valiente, el mito trágico? ¿Y el fenómeno enorme de lo dionisiaco?".[3] Para él, el núcleo del problema griego es saber qué es lo dionisiaco. Ésta es la clave con que ha de interpretarse a la cultura clásica. Por otro lado, está el instinto apolíneo, destacado como lo representativo de la cultura griega, como configurador de la individualidad. Ambos principios constituyen el origen de la tragedia ática y son los componentes de la cultura griega, lo que la hace un modelo.

La tesis de Nietzsche acerca de la tragedia —como modelo de arte— es que su desarrollo se explica por la coexistencia de los principios apolíneo y dionisiaco. La tragedia surge, en cuanto obra de arte, del apareamiento de lo apolíneo y lo dionisiaco, pensados por Nietzsche como dos instintos, como dos mundos análogos al sueño y la embriaguez. El problema que él mismo se plantea es el de "cómo lo dionisiaco y lo apolíneo, dando a luz sucesivas criaturas siempre nuevas, e intensificándose mutuamente, dominaron el ser helénico".[4]

La explicación de Nietzsche es la siguiente: el griego primitivo tuvo una clara conciencia de los horrores y espantos de la existencia, concien-

---

[3] *Ibidem*, p. 26.

[4] *Ibidem*, apdo. 4, p. 59.

cia subvertida en la cultura moderna y contra lo que dirigirá su acre crítica. Con esta conciencia, difícil sería no sucumbir al *dictum* de Sileno; así, para poder vivir, el pueblo griego

> tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los olímpicos. Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella *Moira* que reinaba despiadada sobre todos los conocimientos, aquel buitre del gran amigo de los hombres, Prometeo, [...] en suma toda aquella sabiduría de los bosques [...] fue superada constantemente, una y otra vez por los griegos, o en todo caso, encubierta y sustraída a la mirada, mediante aquel mundo intermedio artístico de los olímpicos.

Así, Nietzsche concluye que "para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses [...] [pues] ¿de qué otro modo habrían podido soportar la existencia si en sus dioses ésta no se hubiera mostrado circundada de una aureola superior?"[5]

En suma, la raíz de "la montaña mágica del Olimpo" se enclava en una visión lúcida de la aterradora "verdad" de la existencia, amenazada por fuerzas en sumo grado más potentes que el deseo —para decirlo al modo de Freud—, que no genera más que un dolor inextinguible y que, para hacerla llevadera, habría de ser transformada en las divinidades olímpicas, hacia donde es remitida esa angustia esencial, creándose un mundo exento de terror, de muerte y aniquilamiento. La función que desempeñan los dioses del Olimpo, *El nacimiento de la tragedia*, es la de proteger al hombre de la clara percepción de la esencia caótica de la existencia, otorgándole una transfiguración eternizante.

De esta forma, para Nietzsche, en el texto sobre la tragedia, lo apolíneo y lo dionisiaco se funden originando el arte trágico, en el cual se sintetiza una manera de afrontar la vida, un modo que, a los ojos del filósofo alemán, hace del mundo griego un modelo de cultura.

La tragedia griega es para los griegos, según la exégesis nietzscheana, una "bebida curativa necesaria", en la medida en que ella, al combinar lo apolíneo y lo dionisiaco, refrena el impulso básico de la existencia individuada, la vuelta al Uno primordial; pero no lo nulifica, sino que lo integra en un proceso de creación artística. Recuérdese que, de acuerdo con la interpretación de Nietzsche, "la tragedia griega tuvo como objeto único los sufrimientos de Dionisio";[6] la tragedia clásica suplantó a este único personaje trágico por los héroes famosos que conocemos —Prometeo, Edipo, etc.—, a quienes Nietzsche considera máscaras de aquel héroe originario:

[5] *Ibidem*, apdo. 3, p. 53.
[6] *Ibidem*, apdo. 10, p. 96.

> el único Dionisio verdaderamente real aparece con una pluralidad de figuras, con la máscara de un héroe que lucha, y, por así decirlo, *aparece preso en la red de la voluntad individual. En su forma de hablar y de actuar ahora, el dios que aparece se asemeja a un individuo que yerra, anhela y sufre* [...] *aquel héroe es el Dionisio sufriente de los Misterios, aquel dios que experimenta en sí los sufrimientos de la individuación.*[7]

Así, la tragedia aparece como una mediación entre el impulso dionisiaco hacia el retorno a la unidad indeterminada de todas las cosas, fracturada por el principio de individuación, y el impulso apolíneo hacia el enmascaramiento del dolor esencial derivado de aquella fractura.

La relación de Apolo y Dionisio es creativa. Lo apolíneo posee una función terapéutica, en la medida en que está al servicio de lo dionisiaco, intensificando los efectos de éste. "El mito trágico —dice Nietzsche— sólo resulta inteligible como una representación simbólica de la sabiduría dionisiaca por medios artísticos apolíneos; él lleva el mundo de la apariencia a los límites en que ese mundo se niega a sí mismo e intenta refugiarse de nuevo en el seno de las realidades verdaderas y únicas".[8] Para él, la tragedia es apolínea en cuanto ha asumido una cierta definición; mas su contenido es dionisiaco. Es Dionisio con diferentes nombres o máscaras.

4) A partir de lo anterior, se entenderá que el arte sea para Nietzsche el "consuelo metafísico" curador del dolor que sufre el Uno primordial y que el mundo se justifique como fenómeno estético.

Nietzsche ve en la tragedia el lugar de la relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco: "Dionisio habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisio: con lo cual se ha alcanzado *la meta de la tragedia y del arte en general*".[9] ¿Cuál es esa finalidad que el filósofo le atribuye al arte?

Al final del "Prólogo a Richard Wagner", dice Nietzsche: "yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de la vida".[10] De esta tesis deriva otra: el mundo se justifica como fenómeno estético. El mundo es así la visión *ab aeterno* cambiante y nueva del ser más sufriente, más antitético, más contradictorio que sólo en la apariencia sabe redimirse. Nietzsche concibe el arte como el "consuelo metafísico" donde conviven de manera creativa (que no armónica) los instintos dionisiaco y apolíneo; en el arte se condensan el dolor primordial y su cura.

[7] *Ibidem*, p. 97. La cursivas son mías.
[8] *Ibidem*, apdo. 22, p. 174.
[9] *Ibidem*, apdo. 21, p. 172.
[10] *Ibidem*, p. 39.

El Dionisio sufriente de la tragedia arcaica sufre la individuación; de ahí que Nietzsche sostenga "el estado de individuación como fuente y razón primordial de todo sufrimiento, como algo rechazable de suyo",[11] y llegue a una consideración "profunda y pesimista del mundo" que, junto con su "doctrina mistérica de la tragedia", nos muestra "el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, *el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida*".[12]

En su diatriba contra Sócrates, como pretencioso cancelador de la intuición trágico-dionisiaca de la vida, Nietzsche señala la limitación de la lógica de la identidad y de la racionalidad que pretende hacer razonable la existencia y desde esa racionalidad conferirle valor. Cuando el hombre racional —afirma— tropieza con los límites inexorables que impone la existencia, irrumpe el *"conocimiento trágico*, que, aun sólo para ser soportado, necesita del arte como protección y remedio".[13] Esto es lo que enseñan los griegos: la resignación trágica y la necesidad de arte en contraposición de la avidez de conocimiento y optimismo, que nació con Sócrates.

El arte, entonces, en cuanto necesidad que nace de la visión trágica de la existencia, viene a ser una máscara, una apariencia, el "consuelo metafísico". Pero si el arte es la apariencia que cura del desolador paisaje de la existencia, lo es porque no suprime la conciencia trágica; por el contrario, si es apariencia que cura del espanto, se debe a que vuelve presente el mito trágico, lo cual le recuerda al artista —creador o receptor— la posibilidad de restablecer la unidad perdida, fuente de todo sufrimiento. Así, Nietzsche afirma que, gracias al mito trágico, el espectador se redime, en la persona del héroe trágico, del impulso a la existencia, recordándole que hay otro mundo, otro ser, para el cual el héroe trágico se prepara con su derrota, no con su victoria. En este sentido, el arte —la tragedia— es una apariencia contra la apariencia, porque ésta es primeramente la apariencia de la individuación contra la que se erige el arte como otra apariencia.

Si bien es cierto que en *El nacimiento...*, el arte de la tragedia es presentado como la fusión de lo apolíneo y lo dionisiaco, este último instinto es visto como la potencia plástica, formadora de apariencias siempre nuevas, el impulso creador por excelencia; en otras palabras, lo apolíneo acaba por reducirse a lo dionisiaco. El arte es, por lo tanto, eminentemente trágico, en la media en que no nos libera de lo dionisia-

[11] *Ibidem*, apdo. 10, p. 97.

[12] *Ibidem*, pp. 97-98. Las cursivas son mías.

[13] *Ibidem*, apdo. 15, p. 130.

co, sino que lo libera, con lo cual se logra una identificación con el principio primordial; ello significa la ruptura de los límites impuestos por el *principium individuationis*. Sin embargo, no se trata de realizar en la tragedia la superación de la apariencia y el retorno al Uno, sino de liberar lo dionisiaco como energía poetizante que lleva más allá del puro terror de la existencia que impele a huir de la visión dionisíaca.

En esa relación conflictiva y creativa de lo apolíneo y lo dionisiaco, Nietzsche identifica la esencia del mito trágico como "consuelo metafísico". En la tragedia hay, por un lado, un momento apolíneo, un acontecimiento épico, que es la glorificación del héroe trágico; pero hay otro movimiento: el destino sufriente de aquel héroe. Así, existe en la tragedia, un momento apolíneo de belleza, de claridad, que sucumbe ante la inminencia de la sabiduría de Sileno; en otras palabras, lo feo y desarmónico es escenificado en la tragedia. "¿Qué es —pregunta Nietzsche— lo que el mito trágico transfigura [...] cuando presenta el mundo apariencial bajo la imagen del héroe que sufre?".[14] El mito trágico no nos esconde la realidad; muy al contrario, nos la muestra en toda su crudeza: revela el fondo siniestro de la existencia justo en el sufrimiento del héroe. La tesis nietzscheana es que el mito trágico es "un juego artístico que la voluntad juega consigo misma en la eterna plenitud de su placer".[15] Entendiendo esa voluntad como la Voluntad, como el Uno primordial, el genuino Sujeto, se comprende que para Nietzsche el mundo y la existencia se justifiquen sólo como fenómeno estético. El arte no es imitación de la realidad natural, sino "un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla".[16] Esa "superación", repito, no es la anulación del lado siniestro, sino su liberación por medio de la tragedia —o del arte en general, del que Nietzsche deplora se haya vuelto asunto de periodistas y de vulgar entretenimiento—.

Ampliando las conjeturas nietzscheanas sobre la tragedia, puede decirse que la obra de arte presenta el carácter terrestre y la mortalidad inminente, los cuales se superan no en su cancelación, sino justo en su mostrarse: en las vicisitudes del héroe trágico o en la materialidad de toda obra de arte. Se trata de un mostrarse que cura del espanto al ser sometido a la forma artística. "Únicamente él [el arte] es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir".[17] Esas representaciones son lo sublime y lo cómico; lo primero como sometimiento artístico de lo espantoso y lo segundo como descarga artística de

[14] *Ibidem*, apdo. 24, p. 187.
[15] *Ibidem*, p. 188.
[16] *Ibidem*, p. 187.
[17] *Ibidem*, apdo. 7, p. 78.

la náusea del absurdo. Así, la cura del arte consiste en "la construcción y destrucción por juego del mundo individual",[18] la vuelta al Uno; en un juego que es de máscaras cómicas o sublimes.

5) Por último, esa "cura" es considerada por Nietzsche como un *continuum* de máscaras, de donde la cultura, según el modelo griego, es un juego de máscaras por las que aquella unidad primordial busca curar el dolor fundamental de la existencia.

La excitación dionisiaca que produce la tragedia es capaz de comunicar a la masa con una "muchedumbre de espíritus", transformándola de tal manera que le pareciera haber penetrado en otro cuerpo y en otro carácter; es decir, el efecto del mito trágico es una *ruptura* con el mundo constituido de las formas definidas —de las apariencias—, violentando de ese modo los límites establecidos de todas las estructuras consolidadas —psíquicas y sociales—, de todo aquello que separa a un hombre de otro, dando paso a un sentimiento de unidad hacia el seno de lo primordial.[19] La ruptura de las apariencias constituye para Nietzsche la esencia de la tragedia y del arte en general; sin embargo, tal ruptura se da en tanto se asume otro cuerpo y otro carácter, transfiriéndose "a un mundo donde el ser continuamente distintos y el transformarse sin pausa no son ficción y disfraz, sino consecuencia e indicio de una recuperada vitalidad originaria".[20]

La ruptura con el mundo de la apariencia apolínea, implica por necesidad una transgresión.[21] Nietzsche refiere una antigua creencia persa, según la cual un mago sabio sólo puede provenir de un incesto, ilustrando con ello la transgresión a la naturaleza que significa el saber. De hecho, los héroes trágicos son los paladines de la transgresión del orden de la apariencia apolínea; son los que luchan contra los dioses, arrancándoles sus secretos y suprimiendo su potestad en el mundo de los hombres. Y éste es el sentido liberador de la tragedia.

La transgresión del mundo aparente y la consecuente liberación del mismo se origina por la continua sucesión de máscaras. El griego huye del mundo cotidiano de lo consolidado, "convirtiéndose" en el coreuta, en el sátiro que, mediante el coro, acompaña a Dionisio en sus sufrimientos. Se crea, así, un mundo de apariencia —dionisiaca— contra la apa-

---

[18] *Ibidem*, p. 188.

[19] *Vid. ibidem*, apdo. 7, p. 77.

[20] Gianni Vattimo, *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 37.

[21] Aquí se plantea por necesidad el problema de la verdad. La ruptura significa el acceso a la verdad de la existencia; mas no como el desvelamiento de una unidad de sentido, sino como la esencia informe de la existencia, de la *Moira* inexorable. En otras palabras, lo que se devela es el fondo nihilista de la existencia, ante el cual, no queda sino sacarse los ojos.

riencia —apolínea—. No significa que la transformación en otro carácter sea el acceso a una sustancia original como quería Schopenhauer, sino que el mundo de la apariencia se presenta como un mundo cambiante de vida. La esencia de la vida no es la unidad primordial —como todavía Nietzsche la nombra en *El nacimiento...*—, sino una fuerza que cambia de continuo como el Dionisio de la tragedia que asume la máscara de los distintos héroes, renovándose y pereciendo cada vez; no obstante, esas continuas máscaras no son una simple huida del terror. Ya se ha dicho: el arte es "consuelo metafísico" en tanto expone, no en cuanto esconde, el no-fondo de la existencia.

Ahora bien, desde su interpretación de la tragedia, Nietzsche lanza una crítica a la civilización moderna, que continuará en su obra posterior. Su crítica se refiere a una "falta de unidad estilística" de esa civilización como signo de su decadencia. Esa "falta de estilo" se cifra en la idea moderna de que existe un límite que separa al ser del aparecer, confinando a aquél a un mundo no accesible que, no obstante, es fundamento de este último. Esta escisión expresa, de acuerdo con Nietzsche, el temor que acompaña a la existencia, mas lo hace en su intento por cancelarlo, por no afrontarlo como lo hicieron los griegos. La vida moderna también crea máscaras (no puede ser de otro modo); aunque sus máscaras son un intento de liberarse del espanto suprimiéndolo y no asumiéndolo como, según él, hizo el griego.

En suma, el problema que Nietzsche plantea en *El nacimiento de la tragedia* no es el de ir más allá de la apariencia hacia la "realidad", sino el de sustituir por una apariencia distinta aquella en la cual vive la civilización moderna, que se presenta como la única posible y que no pasa de ser una de tantas máscaras en que consiste la cultura. En este texto y a lo largo de toda su obra y su vida, Nietzsche critica la perspectiva optimista de la vida, revelando el lado oscuro de la cultura, como principio que la mantiene. La tesis nietzscheana sostiene que la cultura es siempre una máscara, la cual puede ser inauténtica, para usar una expresión heideggeriana, o auténtica y creativa. Ésta será la visión trágico-artística del filósofo alemán. De este modo, Nietzsche plantea, y resuelve desde una postura estética, el problema de la dicotomía entre ser y aparecer, haciendo de este último el único ser posible.

CÓMO SE DESCUBRE UN ESTILO ARTÍSTICO

El caso de la cultura olmeca

Miguel Ángel Ríos Sánchez*

Cuando se investiga algún aspecto de las culturas mesoamericanas —zapotecas, mixtecas, mayas, aztecas, etcétera—, más temprano que tarde nos encontraremos con una que no deja de fascinar y atraer poderosamente: la olmeca. Al referirla, es habitual distinguir entre los llamados "olmecas históricos", por una parte, y los "olmecas arqueológicos", por otra. De los primeros trataron ya muchos autores durante el siglo XVI: Torquemada, Muñoz Camargo, Ixtlilxóchitl; también se les menciona en la *Historia tolteca-chichimeca* y en la obra de Sahagún.[1] De los segundos, sólo tenemos restos arqueológicos que se remontan,

* IES "David Vázquez Martínez", Pola de Laviana, Asturias, España.

[1] Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana* (original de 1615), México. Salvador Chávez H., 1943, p. 32; Diego Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala* (primera edición de Alfredo Chavero en 1892), México, Ateneo Nacional de Ciencias y Artes de México, 1947, p. 36, Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas* (primera edición de Edward King, *Antiquities of Mexico*, Londres, James Moynes y Colnaghi, Son and Co., 1830-1948), México, Editorial Nacional, t. I, 1952, p. 20. Bernardino de Sahagún, por ejemplo, afirma: "estando todos en Tamoanchan, ciertas familias fueron a poblar a las provincias que ahora se llaman olmeca uixtoti, las cuales antiguamente solían saber los maleficios y los hechizos, cuyo caudillo y señor tenía pacto con el demonio y se llamava [*sic*] Olmécatl Uixtotli, de quien, tomando su nombre, llámanse olmecas uixtoti". *Historia general de las cosas de la Nueva España,* J. C. Temprano [ed.] (1a. ed., 1830), Madrid, Dastin, 2001, libro X, cap. 29, p. 868. Respecto de la palabra "olmeca", algunos autores la derivan del nombre del caudillo referido por Sahagún; y otros, del término *olli*, que significa en lengua náhuatl "hule", "caucho" o "goma virgen". Los olmecas serían "el pueblo del hule".

los más antiguos, hacia el año 1500 a.C. Existe un lapso muy grande entre unos y otros para establecer algún tipo de relación, aunque, como veremos, hay quien la ha defendido.

A diferencia de los informes acerca de las grandes culturas clásicas iniciados ya durante la conquista, de los olmecas arqueológicos no se supo nada sino hasta finales del siglo XIX. A partir de esta época, comenzaron a realizarse descubrimientos, a escribirse artículos sobre ellos, y a comprenderse lo que pudo haber sido una cultura local sin demasiada trascendencia general; con el tiempo, resultaría lo que varios arqueólogos —Alfonso Caso, Miguel Covarrubias o Román Piña Chan, entre otros—[2] llamarán la "cultura madre" de Centroamérica. Poco a poco, los olmecas mostraron cómo el pueblo por primera vez dotó de orden el espacio con la creación de centros ceremoniales orientados de acuerdo con los puntos cardinales; que elaboró una escultura monumental, una escritura jeroglífica, un sistema de numeración y un calendario. También practicaban el juego de pelota ritual y sacrificios humanos; poseían una religión que, para algunos autores, se cimentaba en un culto obsesivo por el jaguar.

En 1862, el incansable viajero mexicano, José María Melgar y Serrano, se encontraba por el estado de Veracruz, México, concretamente en la región de San Andrés Tuxtla. Allí recibió la noticia del descubrimiento de una enorme roca con forma de cabeza humana —actual Monumento A de Tres Zapotes—, en Hueyapan, y va a conocerla. Siete años después, publica en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* el primero de sus dos artículos sobre el tema.[3]

[2] Alfonso Caso, "Definición y extensión del complejo 'olmeca'", en Sociedad Mexicana de Antropología, *Mayas y olmecas: segunda reunión de mesa redonda sobre problemas antropológicos de México y Centro América-Tuxtla Gutiérrez, Chiapas*, México, Stylo, 1942, pp. 43-46; *vid.* también Román Piña Chan, *Las culturas preclásicas de la cuenca de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

[3] J. M. Melgar y Serrano, "Notable escultura antigua", en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, t. I, México, 1869, pp. 292-297. El segundo artículo, que es similar al primero salvo ligeras modificaciones, se titula "Estudio sobre la antigüedad y el origen de la cabeza colosal de tipo etiópico que existe en Hueyapan, del Cantón de los Tuxtlas", *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, t. III, México, 1871, pp. 104-109.

Todos los estudios que analizan la historia de la arqueología olmeca comienzan con la misma fecha, 1869, y el mismo autor, J. M. Melgar y Serrano. Así, lo afirman porque creen que en ese año Melgar publica un artículo —de los dos que dedicó al mismo tema— en el cual aparece por primera vez un dibujo de una cabeza colosal. Sólo en parte tienen razón. El mexicano Melgar y Serrano fue un viajero y coleccionista de antigüedades, afortunado por publicar la primera imagen de una cabeza colosal olmeca. Por supuesto, él no atribuyó la cabeza a esa cultura. A finales del siglo XIX, aún se desconocía todo sobre la misma. Los intereses de Melgar, como veremos a continuación, eran muy diferentes.

La descripción de sus observaciones resulta muy interesante:

> Estaba en 1862 avecindado en San Andrés Tuxtla, población del Estado de Veracruz, en México; y en algunas excursiones que hice, supe de una cabeza colosal que se había desenterrado pocos años antes [...] en una de las excursiones que hice buscando antigüedades, llegué a la expresada hacienda, y supliqué al dueño de ella que me llevase á verla; fuimos y quedé sorprendido: como obra de arte, es sin exageración una magnífica escultura [...]; pero lo que más me impresionó fué [*sic*] el tipo etiópico que representa; reflexioné que indudablemente había habido negros en este país, y esto había sido en los primeros tiempos del mundo: aquella cabeza no sólo era importante para la arqueología mexicana, sino también para la del mundo en general, pues ponía en evidencia un hecho cuyas consecuencias lo eran.[4]

Melgar tenía clara la presencia de negros en América (etíopes) desde mucho tiempo atrás. El primer artículo se ilustra con un dibujo de la cabeza que muestra los rasgos negroides —a Melgar le interesa subrayar— muy acentuados. Atrajo su atención no el tamaño de la escultura,

---

El primero de sus dos artículos, titulado "Notable escultura antigua", no apareció por primera vez en 1869, sino un año antes. El mismo autor nos dice que "en octubre de mil ochocientos sesenta y ocho se publicó en México, en el *Semanario ilustrado*, un opúsculo que escribí sobre dicha cabeza, y aun mandé una fotografía de ella, que se reprodujo grabada en el referido periódico". *Vid.* "Estudio sobre la antigüedad...", p. 104. Este opúsculo, publicado en 1868 y que el autor concluyó el 12 de diciembre de 1867, se reproduciría en 1869 en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*. Tal reproducción se debió a que don Jesús Fuentes y Muñiz, director del *Semanario ilustrado,* facilita a los redactores del *Boletín* algunos grabados de su periódico. En agradecimiento por los grabados cedidos, los redactores reprodujeron algunos artículos del *Semanario ilustrado* entre los que se encontraba el de Melgar y Serrano. Éstos formarían parte "de la colección de artículos sobre las antigüedades y cosas de México que nos proponemos reunir en el *Boletín*", como afirmaban al comienzo del primer escrito de Melgar, "Notable escultura antigua". Por tal motivo, esta sección del *Boletín* se tituló "Antigüedades mexicanas".

Tres años después de la primera aparición de "Notable escultura antigua" en el *Semanario ilustrado*, Melgar publica su segundo artículo sobre la cabeza colosal en el diario *Progreso*, de México, antes de reeditarse, ese mismo año de 1871, en el *Boletín*. Así, con fecha de dieciséis de enero de 1871, Melgar envía una carta a los editores de este diario: "Deseoso de complacer á las personas que se me han dirigido por la prensa, pidiéndome que emitiera mi juicio sobre la antigüedad y origen probable de la cabeza colosal de tipo etiópico que existe en Hueyapan, suplico á vdes. se sirvan publicar lo siguiente, agregando que aun cuando mi opinión la doy en términos que parece no admite réplica, estoy lejos de creerme autoridad competente para juzgarla incuestionable. Sentado esto como base, paso á obsequiar aquellas." *Vid.* "Estudio sobre la antigüedad...", p. 104. En definitiva, en este su segundo artículo, Melgar copia el primero, modificándolo en algunas partes.

[4] J. M. Melgar y Serrano, "Antigüedades mexicanas", p. 292.

sino el hecho de que representara una persona que suponía de raza negra. En el segundo artículo —de 1871, casi una reedición del primero—, la "cabeza colosal" descubierta en Hueyapan, y extraída hasta el año 1939, "quedó reducida a una cabecita colocada sobre una mesa".[5]

Para explicar el *origen* del hombre americano, se recurría a la nada novedosa idea de que pueblos del viejo continente habían llegado a América. Si hablamos del poblamiento de América, piénsese en algunas de las hipótesis anteriores al descubrimiento de Melgar; por ejemplo, la dispersión de las Diez Tribus de Israel (Las Casas o Diego Durán), el que alguno de los tres hijos de Noé habría engendrado a todo el pueblo amerindio (Arias Montano, Torquemada, Fray Alonso de Zamora), en los cananeos (Hornius, en el siglo XVII, Laet, Lescarbot, etcétera); en los egipcios (J. Campbell, Elioth Smith), o en los distintos pueblos semitas (George Jones, del que hablaremos después). Desde Platón a Pedro Sarmiento de Gamboa, la Atlántida también había sido fuente para las más desbordantes especulaciones; incluso se atribuyó a los indios un origen español —especialmente vasco—, idea iniciada por Gonzalo Fernández de Oviedo, para quien las islas de Barlovento serían las antiguas Hespérides. Su nombre vendría de Hespero, duodécimo rey de España, quien las conquistó en el año 1658 antes de Cristo.[6]

Melgar podía tomar otro camino y buscar una solución alternativa; frente a la hipótesis de la presencia de pueblos extranjeros, bien pudo afirmar que la escultura había sido tallada por pueblos autóctonos, sin influencias exteriores. ¿Por qué no lo hizo? La escultura era extraña, nunca se había visto nada igual,[7] ¿a qué pueblo autóctono debía atribuírsele

[5] J. M. Melgar y Serrano, "Estudio sobre la antigüedad...". El dibujo de la cabeza colosal, colocada junto a otras figuras de procedencia totonaca, aparece en una página sin numerar situada entre la 108 y 109. *Vid.* Beatriz de la Fuente, *Los hombres de piedra: escultura olmeca*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, p. 19.

[6] Juan Comas, *Origen de las culturas precolombinas*, México, SepSetentas, 1985; Robert von Heine-Gelder, "The Problem of Transpacific Influences in Mesoamerica", en Robert Wauchope [ed.], *Handbook of Middle American Indians*, t. IV, Austin, University of Texas Press, 1966, pp. 277-295; Pere Bosch Gimpera, *La América prehispánica*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 358-362; Gordon F. Ekholm, "Transpacific Contacts", en J. D. Jennings y E. Norbeck [eds.], *Prehistoric Man in the New World*, Chicago, Chicago University Press, 1964, pp. 489-510. Para un esquema de las diferentes hipótesis y de sus defensores, *vid.* Manuel Ballesteros Gaibrois, *Historia de América*, Madrid, Istmo, 1989, facs., pp. 61-62.

[7] La cabeza de Hueyapan no fue el primer objeto olmeca conocido: "una máscara había pertenecido a la colección de los reyes de Baviera desde mediados del siglo XVIII, pero se le añadieron ornamentos de oro y se la consideró como una pieza hindú". Nigel Davies, *The Ancient Kingdoms of Mexico*, Londres, Penguin Books, 1982; *Los antiguos reinos de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 21.

tal escultura? En este punto hay que mencionar otra influencia referida por pocos autores:[8] veintiún años antes del descubrimiento de Melgar, en junio de 1841, habían salido a la luz los dos volúmenes de una obra titulada *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan,* escrita por el abogado estadunidense John Lloyd Stephens, e incluía unos magníficos dibujos del arquitecto inglés Frederick Catherwood. Para muchos, Stephens es el *padre* de la arqueología mesoamericana, sus opiniones fueron muy influyentes y, sin duda, gracias a su libro de viajes por Centroamérica comenzaron las exploraciones arqueológicas de la zona.[9]

Cuando Stephens describe las ruinas mayas que observa, afirma:

> tenemos una conclusión muchísimo más interesante y maravillosa que la de conectar a los constructores de esas ciudades con los egipcios o con cualquier otro pueblo. Es el espectáculo de un pueblo experto en arquitectura, escultura y dibujo y, más allá de toda duda, en otras artes más perecederas, un pueblo que poseía la cultura y el refinamiento correspondientes a esas artes, no derivadas del viejo mundo, sino originarias y desarrolladas aquí, sin modelos o maestros, con una existencia singular, separada e independiente; como las plantas y los frutos del suelo, indígenas.[10]

Debido al estilo ágil y ameno de Stephens, el libro obtuvo un extraordinario éxito editorial. "En menos de tres meses conocería doce reimpresiones, dado que en él se había sabido combinar una fascinante narración y una excelente ilustración, lo que hizo que los centros mayas y sus monumentos atrajeran la atención de un numeroso público", dice Norman Ham-

---

En lo sucesivo, se consignarán entre paréntesis las referencias a libros escritos en español, cuando las haya.

[8] N. Davies, *op. cit.*, p. 20, es de los pocos que lo han hecho.

[9] John Lloyd Stephens, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, Nueva York, Harper & Brothers, 1841. Existen varias ediciones y traducciones al español. Sobre Stephens y Catherwood, las mejores biografías son las de Victor Wolfgang von Hagen, *Maya Explorer. J. L. Stephens and the Lost Cities of Central America and Yucatan*, Norman, University of Oklahoma Press, 1947 (*Explorador maya*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1957) y *Frederick Catherwood, Architect*, Nueva York, Oxford University Press, 1950. Analizan extensamente su trabajo e influencia, dentro de un marco histórico más general, entre otros, Victor W. von Hagen, *Search for the Maya. The Story of Stephens and Catherwood*, Londres, Saxon House, 1973 (*En busca de los mayas. La historia de Stephens y Catherwood*, México, Diana, 1979); Brian Fagan, *Elusive Treasure. The Story of Early Archaeologist in the Americas*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1977 (*Precursores de la arqueología en América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, especialmente las páginas 146-213) y Robert L. Brunhouse, *In Search for the Maya. The First Archaeologist*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1973 (*En busca de los mayas. Los primeros arqueólogos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, sobre todo las páginas 83-107).

[10] J. L. Stephens, *op. cit.*, p. 442.

mond.[11] Las ediciones se agotaron una tras otra, no sólo en Estados Unidos; en Inglaterra, el editor John Murray vendió rápidamente 2 500 ejemplares que Stephens le había enviado. En definitiva, con el tono de sus descripciones y la valoración de lo que había observado, Stephens "fijó el tono teórico del período y de la disciplina en su interpretación, cuidadosamente argumentada, de las ruinas mayas como originarias de América".[12]

Ante las tesis que Stephens defendía en su libro, pronto se alzaron voces en desacuerdo. Una de las críticas más importantes que manifiesta las dos posturas encontradas a las que tenía que enfrentarse ideológicamente Melgar, fue la del ya mencionado George Jones. En oposición al carácter autóctono de la civilización maya, Jones escribía, en 1843, un libro titulado *Historia de América Antigua, anterior a la época de Colón, donde se prueba la identidad de los aborígenes con los tirios e israelitas y la introducción del cristianismo en el hemisferio occidental por el apóstol Santo Tomás*.[13] Según Jones, quien dedicó su libro al arzobispo de Canterbury, el libro de Stephens "estimula más bien que satisface la curiosidad", además "parece dudoso que él [Stephens, un abogado de profesión] aun en las circunstancias más favorables, se haya mostrado poseedor de los necesarios y preciados conocimientos". A Stephens le faltaba "el alma de la historia", su único logro había consistido en ofrecer un reflejo de las ruinas, luz y sombra... Le faltaba "el color de la vida". En definitiva, el relato con el que Stephens interpretaba las reliquias mayas era erróneo; nada de pueblos indígenas. En opinión de Jones, no eran nada más (y nada menos) que judíos.

Fruto del éxito de su primer libro, Stephens y Catherwood realizaron un segundo viaje, a la zona de Yucatán, en el año 1842. Al año siguiente publicaron un libro en dos volúmenes con 120 grabados, en donde se relata el viaje: *Incidents of Travel in Yucatan*.[14] Para marzo de 1843, se hallaba en las librerías; las ediciones resultaron tan numerosas, que las placas con los grabados de Catherwood se gastaron de tanto usarlas. En Inglaterra, John Murray imprimió una edición y se tradujo en Francia,

[11] Norman Hammond, *Ancient Maya Civilization*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982 (*La civilización maya*, Madrid, Istmo, 1988, p. 35).

[12] *Cfr.* R. E. W. Adams y T. Patrick Culbert, "Los orígenes de la civilización en las Tierras Bajas Mayas", en R. E. W. Adams [ed.], *Los orígenes de la civilización maya*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 22.

[13] George Jones, *The History of Ancient America, Anterior to the Time of Columbus, Proving the Identity of the Aborigines with the Tyrians and Israelites; and the Introduction of Christianity into the Western Hemisphere by the Apostle St. Thomas*, Londres, Longman, Brown, Green and Longmans, 1843.

[14] *Vid.* J. L. Stephens, *Incidents of Travel in Yucatan*, t. II, Nueva York, Dove Publications, 1966 (existen traducciones al español, entre otras, la publicada en Mérida, *Dante*, 1984; y en Madrid, *Historia* 16, 1989, esta última editada por Juan Luis Bonor).

Alemania, Suecia y México. Los mayas estaban en la cima. En palabras de Davies:

> luego de que el explorador norteamericano John Lloyd Stephens descubrió y describió, en 1840, a los mayas de la selva del Petén guatemalteco y de la Península del Yucatán en México, éstos reinaron supremos durante un siglo como fundadores de la civilización mexicana. La imaginación popular fue estimulada por los descubrimientos sucesivos de ciudades enterradas en las profundidades del Petén, y durante un siglo tanto los especialistas como el público en general estuvieron convencidos de que nada imaginable, anterior o mejor, podía haber existido.[15]

Cuando Melgar vio la cabeza de Hueyapan, era imposible atribuírsela a los mayas: difería demasiado de lo que se conocía de ellos. Tampoco podía pensarse en otra cultura distinta de la maya. ¿Qué otra podría haberlo realizado? La única solución era atribuirla a un pueblo extranjero.[16]

La cabeza de Hueyapan no supuso ninguna revolución en el arte ni en la arqueología. Por el contrario, de su presencia se aprovecharon otros autores para justificar, ahora con una prueba más y siguiendo las tesis de Melgar, la presencia, en América, de poblaciones extranjeras. Por ejemplo, en 1887, bajo la dirección del general Vicente Riva Palacio, se comenzó a publicar una monumental historia de México en cinco volúmenes. Se encomendó el primero, que se titularía *Historia antigua y de la conquista*, al arqueólogo mexicano Alfredo Chavero; el segundo, sobre el periodo virreinal, lo escribiría el propio Riva Palacio.[17] Para este autor, la cabeza de Hueyapan —a la que une un hacha antropomorfa encontrada en Veracruz, México— era prueba evidente de la presencia de la raza negra en América.[18] Describe la cabeza así: "hecha de granito, de dos varas de

[15] N. Davies, *op. cit.*, p. 20.

[16] "Al llamar la atención sobre la cabeza de piedra, cuyas facciones negroides no tenían ninguna relación con algún objeto maya conocido, Melgar no pensó en revelar una nueva cultura, sino que sólo trató de encontrar apoyo para las teorías sobre los viajeros negros que habían visitado América." *Ibidem*, pp. 20-21.

[17] Alfredo Chavero, *Historia antigua y de la conquista*, en Vicente Riva Palacio [ed.], *México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual*, t. I, México, Ballescá, 1887. Existen autores que proponen como fecha de edición el año 1883, ya que el libro salió sin fecha de imprenta.

[18] En palabras de Matthew Stirling, "en 1886, Alfredo Chavero publicó una fotografía de una gran hacha *werejaguar* [...] y comparó su estilo con el de la cabeza colosal. Siguió las tesis de Melgar al afirmar que el tipo racial negro daba cuenta de las semejanzas de los dos objetos". Matthew W. Stirling, "Early History of the Olmec Problem", en Elizabeth P. Benson [ed.], *Dumbarton Oaks Conference on the Olmecs. October 28th and 29th, 1967*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, 1968, p. 2.

altura [...] su tipo es claramente etiópico y llama la atención su tocado especial y la incisión cruciforme que tiene en la frente y que recuerda algún signo sagrado de Asia". Del hacha "de granito" dice que la parte superior "es una cabeza de hombre parecida á la cabeza de Hueyapan; el tocado es semejante; [...] pero en el tipo negro es más marcado, más claro lo chato de la nariz y más pronunciados los salientes belfos".[19] Chavero fue el primero que comparó los rasgos de las cabezas colosales con los rasgos de las hachas votivas, con la única pretensión de probar la presencia de la raza negra en México en épocas anteriores a la conquista. Se confundían, por tanto, el estilo artístico y la raza, dando lugar a un panorama de gran oscuridad.[20]

No obstante, esa forma de actuar, esa "metodología", ya no se detendría. Autores posteriores compararán más objetos de manera progresiva, perfilando el llamado "estilo olmeca".

Tres años después de la obra de Chavero, George F. Kunz compara tres hachas entre sí: la descrita por Chavero, otra de cuarzo verde que se hallaba en el Museo Británico y una última que él dio a conocer —aunque en su trabajo no incluye ninguna reproducción de la misma, M. Saville lo hará en el año 1900—[21] y que, desde entonces, se conoce como "hacha Kunz". Para él, en este artefacto, "está figurada una grotesca figura humana".[22] Aún no se poblaba el universo de los olmecas de jaguares y seres fantásticos, pero faltaba poco tiempo.

[19] A. Chavero, *op. cit.*, p. 63 y pp. 63-64, respectivamente.

[20] Un buen ejemplo de esta "niebla metodológica" podemos verlo en 1892, cuando se celebró en Madrid, aprovechando el IX Congreso Internacional de Americanistas que se reunía en Huelva y la celebración del cuarto centenario del descubrimiento de América, la Exposición Internacional Colombina. Se exhibieron 25 mil piezas en 5 mil metros cuadrados. Por Madrid pasaron la mayoría de los asistentes al Congreso: Hamy, el Baron de Baye, M. Adam, Charles Read, etcétera. Walter Hough, quien escribió un artículo sobre la exposición para *American Anthropologist*, no entendía cómo, entre las aportaciones de Guatemala, se incluyeron como objetos americanos ¡un escarabajo egipcio y un bronce *shubti*! *Cfr.* Walter Hough, "The Columbian Historical Exposition in Madrid", en *American Anthropologist*, vol. VI, 1893, pp. 271-277. Parece que Francisco del Paso y Troncoso, quien había explorado la región de los Tuxtlas, Veracruz, había obtenido algunas piezas que se exhibieron en esta exposición madrileña. Francisco Beverido Pereau, "Breve historia de la arqueología olmeca", en *La Palabra y el Hombre*, núm. 64, 1987, pp. 161-194; Francisco del Paso y Troncoso, *Exposición histórico-americana de Madrid: catálogo de la Sección de México*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1892-3, 2 vols.

[21] *Vid.* M. Stirling, *op. cit.*, p. 2.

[22] George Frederick Kunz, *Gems and Precious Stones of North America*, Nueva York, The Scientific Publishing, 1890, p. 278. Un año antes, en la misma línea, había publicado Kunz otro artículo importante: "Sur une hache votive gigantesque en jadéite de l'Oaxaca et sur un pectoral de jadéite du Guatemala", en *Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistoriques-Paris, Dixième Session*, 1889, pp. 517-523.

En 1900, Marshall H. Saville enuncia, de modo tímido, una hipótesis que luego defenderá con más datos; escribe un artículo sobre un "hacha de jadeíta de México". Se trataba, como ya hemos dicho, del *hacha Kunz*. Sin embargo, ya no ve en ella, como el propio Kunz, un rostro humano grotesco: "El rostro como máscara, con la mandíbula superior representada oprimida hacia arriba contra la nariz, es de forma característica un rasgo del arte mexicano meridional, y por la presencia de agudos colmillos, aparentemente representa una máscara de jaguar."[23]

Después, el gran americanista Eduard Seler viajará a Hueyapan en 1905 para inspeccionar la cabeza colosal referida por Melgar. Seler fue el primero en sugerir que tal pieza era producto de una cultura más universal, y no una peculiaridad regional limitada a una pequeña franja de la costa del Golfo.[24]

En 1907, William Henry Holmes publica un artículo sobre una estatuilla de nefrita hallada cinco años antes por un campesino en San Andrés Tuxtla, Veracruz.[25] La estatuilla representaba a un hombre con ¡una máscara de pato! Si ello resultaba ya sorprendente, más lo era el comprobar que la figura mostraba en uno de sus lados una inscripción jeroglífica maya y que la fecha correspondía al año 162 d.C. La *Estatuilla de Tuxtla*, conocida así desde entonces, propició —debido a sus jeroglíficos inscritos y al lugar de su hallazgo— la especulación sobre una posible conexión con la cultura maya. Fue, hasta el día en que Matthew Stirling descubrió un fragmento de la *Estela C* de Tres Zapotes, Veracruz, en 1939, el objeto fechado más antiguo de América.[26] El descubrimiento convirtió la zona,

---

[23] Marshall H. Saville, "A Votive Axe of Jadeite from Mexico", en *Monumental Records*, vol. I, 1900, pp. 138-140. Como resumirá muy bien Walter Krickeberg posteriormente: "no se puede negar que al contemplar estas figuras y cabezas se tiene la impresión de encontrarse frente a una *raza* no representada en ninguna parte de Mesoamérica. [...] Sin embargo, no hay que tomar la extraña formación de la boca y de la nariz como característica racial; la explicación está más bien en que deriva de un hocico de jaguar. Los rasgos animales son a veces tan marcados que se ha dado a estas cabezas el nombre de *tiger faces*". Walter Krickeberg, *Altmexicanische Kulturen*, Berlín, Safari Verlag, 1956 (*Las antiguas culturas mexicanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, p. 378).

[24] N. Davies, *op. cit.*, p. 21.

[25] William Henry Holmes, "On a Nephrite Statuette from San Andres Tuxtla, Veracruz, Mexico", en *American Anthropologist*, vol. IX, núm. 4, 1907, pp. 691-701. Sobre Holmes, es de interés la nota necrológica escrita por Walter Hough, "William Henry Holmes", en *American Anthropologist*, vol. XXX, 1933, pp. 752-764; y el libro de homenaje de F. W. Hodge [ed.], *Holmes Anniversary Volume. Anthropological Essays Presented to W. H. Holmes on Honor of his Seventieth Birthday, December 1, 1916, by his Friends and Colaborers*, Washington, J. W. Bryan Press, 1916.

[26] *Cfr.* W. H. Holmes, "The Oldest Dated American Monument, a Nephrite Figurine from Mexico", en *Art and Archaeology*, vol. III, 1916, pp. 275-278.

la región de los Tuxtlas, en un lugar de destino para exploradores y en foco de atención para algunas universidades.[27]

Por tal motivo, el Middle American Research Institute de la Universidad de Tulane en Nueva Orleans, Luisiana, envió una expedición en 1925. El arqueólogo danés Frans Blom, de treinta y dos años, y el antropólogo y escritor estadunidense Oliver La Farge de sólo veinticuatro, se dirigían al sudeste de México. Su viaje sería todo un éxito en hallazgos arqueológicos: descubren una escultura ovoide con rostro humano en la isla de Tenaspi, Catemaco; en Piedra Labrada, dibujan una estela monolítica de piedra volcánica, hoy desaparecida, de dos metros de alto, con inscripciones; descubren el ídolo de San Martín Pajapan[28] y, por si fuera poco, al remontar el río Balsillo, afluente del Tonalá, arriban a un yacimiento en una isla rodeada de marismas. Acababan de descubrir La Venta, en Tabasco. En el lugar vieron una pirámide de "cerca de 25 metros de altura", también el "ídolo de Ixhuatlán", hoy *Monumento 60* de La Venta; reconocieron cuatro monolitos esculpidos a los que llamaron "altares", descubrieron las *Estelas 1, 2* y *4*, la *Cabeza colosal 1*, la segunda que se conocía, después de la de Hueyapan, y que pronto pusieron en relación[29] y, por primera vez, fotografiaron los *monumentos 8* y *70*.

Impresionados por lo observado, por la riqueza y variedad de sus descubrimientos, no se percataron de que se hallaban ante un estilo nuevo, original. Por el contrario, fascinados —como todos en esa época— por los mayas, se esforzaron por encontrar en sus descubrimientos trazos y

[27] La fecha que aparece en la figura depende del tipo de correlación entre el calendario maya y el cristiano que se prefiera al momento de leer las fechas mayas y el punto de partida que se establezca. La más utilizada, frente a la *Correlación B*, de Spinden, es la G-M-T o *Correlación A*, llamada así por haber sido Goodman, Martínez y Thompson los tres arqueólogos que la desarrollaron. El punto de partida según la *Correlación B* es el año 3113. En cualquier caso, aún se discute la atribución de la estatuilla. Para Piña Chan, *Los olmecas. La cultura madre*, Barcelona y Madrid, Lunwerg, 1990, p. 187, parece que "se trata de una verdadera aportación de los olmecas al final de su cultura". Beatriz de la Fuente opina de modo diferente. Para ella, la estatuilla no es olmeca ya que no se corresponde con su estilo artístico. *Los hombres de piedra*, pp. 20-21.

[28] Lo encontraron en la cima del volcán de San Martín Pajapan, a 1 211 metros de altura. Lo había dibujado por primera vez el ingeniero mexicano Ismael Loya, en 1897, y "tratando de moverla, la había roto en parte. Este monumento representa un personaje sentado, que sostiene con ambas manos una especie de barra cilíndrica; su cabeza está rematada con una máscara de ojos oblicuos y de boca felina. Bajo la estatua, un pequeño 'escondrijo' excavado en el suelo contenía varias piezas cinceladas de jade, una de ellas en forma de serpiente de cascabel". Jacques Soustelle, *Les olmèques. La plus ancienne civilisation du Mexique*, París, Librairie Arthaud, 1979 (*Los olmecas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 19).

[29] *Vid.* Michael D. Coe, *America's First Civilization: Discovering the Olmec*, Nueva York, American Heritage Publishing/Smithsonian Institution, 1968, p. 40.

características de esta cultura. De la *Estela 1* afirman: "no hay un estilo evidente en esta figura, aunque de su apariencia general se puede decir que causa la impresión de un ligero contacto con lo maya"; de la *Estela 4* que "hay un profundo sentimiento maya en este monumento". En definitiva, "los rasgos mayas en la Estela 2, la figura de pie con el bastón ceremonial inclinado y el enorme tocado, y los altares 3 y 4, son tan vigorosos, que nos inclinamos a adscribir estas ruinas a la cultura maya".[30]

El libro *Tribus y templos*, resumen de su expedición y descubrimientos, obtuvo un escaso éxito editorial. No obstante, Hermann Beyer, de la escuela de Seler, realizaría una muy importante reseña del mismo, en 1927.[31] En ella, se utiliza por primera vez el término "olmeca" para designar dos piezas que considera similares y que compara entre sí: el ídolo de San Martín Pajapan, del que analiza en particular su tocado, y una pequeña hacha verdosa, que él poseía, bajo la cual coloca el rótulo de "ídolo olmeca". En ambas figuras, encuentra rasgos pertenecientes —afirma de forma indecisa— a una deidad de la civilización olmeca o totonaca: "los mismos ojos inclinados, nariz ancha, boca monstruosa y [...] una hendedura en la frente".[32]

El término "olmeca" se generalizaría poco después; de referirse a algunas piezas en concreto pasa a designar a una civilización y un estilo artístico característicos. Puede afirmarse que el término "cultura olmeca" aparece por primera vez en 1929, dos años después de la reseña de Beyer, en un artículo publicado en dos partes de Marshall H. Saville.[33] El método sigue siendo el mismo, pues se comparan figuras entre sí y se analizan sus semejanzas. En la primera parte del citado artículo, Saville compara once objetos: seis hachas, la máscara del tocado del "ídolo de San Martín Pajapan", una figura, un ornamento, una placa y una cabeza. En la segunda parte, los objetos que equipara son dos hachas y una placa rectangular. Saville halla elementos y una serie de rasgos que aparecen

---

[30] Frans Blom y Oliver La Farge, *Tribes and Temples: A Record of the Expedition to Middle America Conducted by the Tulane University of Louisiana in 1925,* Nueva Orleans, Louisiana, Tulane University, t. II, 1926-1927, pp. 82, 87 y 90 (*Tribus y templos*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1986). Más datos en Robert L. Brunhouse, *Frans Blom, Maya Explorer*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1976. Del mismo autor es interesante su libro *Pursuit of the Ancient Maya. Some Archaeologist of Yesterday*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1975, especialmente las páginas 168-214. Sobre La Farge la biografía clásica es la de D'Arcy McNickle, *Indian Man: A Life of Oliver La Farge*, Bloomington, Indiana University Press, 1971.

[31] Hermann Beyer, "Review of Blom and La Farge, *Tribes and Temples*", en *El México Antiguo,* vol. II, núms. 11-12, 1927, pp. 305-313.

[32] H. Beyer, *op. cit.*, p. 306.

[33] Marshall H. Saville, "Votive Axes from Ancient Mexico I" y "Votive Axes from Ancient Mexico II", en *Indian Notes and Monographs*, Museum of the American Indian, vol. VI, núm. 3, 1929, pp. 266-299 y núm. 4, pp. 335-342.

de manera continua. Así, asegura, la mayoría de los objetos poseen "cuerpo humano con cabeza de aspecto felino"; la característica predominante es "la máscara de tigre", los "ojos inclinados con forma de almendra", "caninos prominentes", "labios superiores proyectados", y "pequeñas narices felinas".[34]

Añadió que, aun cuando algunas personas "con escasa información [...] [se dejan] llevar",[35] los objetos pertenecían "a la antigua cultura olmeca, la cual tuvo, aparentemente, su centro en el área de San Andrés Tuxtla, alrededor del Lago Catemaco, y se extendió hacia la costa del Golfo de México en la parte sur del estado de Veracruz".[36] Con mucha información o sin ella, el término "cultura olmeca" quedó fijado a partir de Saville.[37]

Durante la década de 1930, se efectúa un gran número de excavaciones por toda Mesoamérica. Thomas A. Joyce y H. A. Knox dan a conocer figuras encontradas en Veracruz; Eulalia Guzmán observa por primera vez los relieves de Chalcatzingo en Morelos, en 1932, y se vale del término "olmeca" para referirse a ellos;[38] Alfonso Caso descubre rasgos olmecas en Monte Albán, Oaxaca; y Oliver G. Ricketson publica los resultados del Proyecto, en Guatemala, por los que se reconocía "una ocupación temprana (Ia-Mamon e Ib-Chicanel) en este sitio del área maya. Los materiales cerámicos diagnósticos de esos complejos serán punto de referencia obligatorio para el esclarecimiento de la temporalidad de algunas vasijas encontradas en la región olmeca".[39]

En la misma época, Albert Weyerstall muestra sus descubrimientos en la cuenca del río Papaloapan, también en Veracruz. Weyerstall había vivido durante los años 1925 a 1927 en Tlacotalpan, en la cuenca del río

[34] M. H. Saville, *op. cit.*, p. 280.

[35] Así opina, por ejemplo, Beatriz de la Fuente, *op. cit.*, p. 23.

[36] M. H. Saville, *op. cit.*, p. 285. Según M. D. Coe, *op. cit.*, p. 42, Saville creyó que el estilo artístico olmeca se había producido en esta zona porque pensó que no parecía lógico que la escultura encontrada en la cima del volcán de San Martín de Pajapan se hubiera movido desde muy lejos.

[37] El artículo de Saville de 1929, según Stirling el más importante aparecido hasta esa fecha, sugería, además, una íntima relación entre el dios jaguar olmeca y el Tezcatlipoca azteca. *Vid.* M. Stirling, *op. cit.*, pp. 2-3.

[38] Thomas A. Joyce y H. A. Knox, "Sculptured Figures from Veracruz State, Mexico", en *Man*, vol. XXXI, núm. 19, 1931, p. 17. Eulalia Guzmán, "Los relieves de la rocas del Cerro de la Cantera, Jonacatepec, Morelos", en *Anales del Museo Nacionc de Arqueología, Historia y Etnografía*, época 5, t. I, núm. 2, 1934, pp. 237-251. Tambié Tomás Pérez Suárez, "Breve crónica de la arqueología olmeca", en John E. Clark [cc ord.], *Los olmecas en Mesoamérica*, México/Madrid, Citibank/El Equilibrista/Turne 1994, p. 24.

[39] *Cfr.* T. Pérez Suárez, *ibidem*, p. 24, Oliver G. Ricketson, Jr. y Edith Bayles Ri ketson, *Uaxactun, Guatemala, Group E, 1926-1931*, Washington, Carnegie Instituti of Washington, Publication 477, 1937.

Papaloapan; trabajaba en una finca platanera y se aficionó a la arqueología. En sus ratos libres paseaba por los alrededores, donde descubrió algunas esculturas en Hueyapan —la actual Tres Zapotes—, los *Monumentos C, F* y *G*, la *Estela B;* y publicó de nuevo la imagen de la cabeza colosal de Tres Zapotes (*Monumento A*). En la misma época y en la misma zona estuvieron Blom y La Farge, aunque nunca se encontraron. Posteriormente, Blom le pediría a Weyerstall que escribiera sus experiencias a este respecto. Publicado en 1932 por la Universidad de Tulane —la misma que publicó el libro de Blom y La Farge—, el informe influiría en los trabajos que el arqueólogo Matthew W. Stirling realizaría en la zona.[40] En su artículo, Weyerstall hace comentarios sorprendentes. Cuenta, por ejemplo, que en una ocasión un arqueólogo estadunidense le aseguró, a propósito de cierto ídolo, que se trataba en realidad de una escultura premaya, ¡con una antigüedad de unos 3 mil años! Lástima que omitiera el nombre de ese arqueólogo profeta.[41]

Mención especial merecen los trabajos de George C. Vaillant, conocido, sobre todo, por su monografía clásica sobre los aztecas.[42] En 1928, mientras se desempeñaba como conservador del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York, observó una pieza perteneciente a la colección mexicana que atrajo su atención:[43] se trataba del jade de Necaxa, con una parte humana y otra de jaguar —por lo cual se conoce desde

[40] *Vid.* Albert Weyerstall, "Some Observations on Indian Mounds, Idols and Pottery in the Lower Papaloapan Basin, State of Veracruz, Mexico", en *Middle American Papers. Middle American Research Series*, núm. 4, 1932, pp. 23-69. M. W. Stirling, "Stone Monuments of Southern Mexico", *Bureau of American Ethnology*, Bulletin 138, 1943, p. 7.

[41] *Vid.* M. D. Coe, *op. cit.*, p. 43. En este caso, lo importante, aparte de la anécdota más o menos curiosa, es que la idea estaba formulada y por escrito.

[42] George C. Vaillant, *Aztecs of Mexico*, Nueva York, Doubleday/Doran & Co., 1941 (*La civilización azteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944. Existen ediciones posteriores revisadas y actualizadas por Suzannah B. Vaillant).

[43] Según M. Stirling, Vaillant "me dijo que comenzó a estar seducido por lo olmeca cuando el *tigre* de jade de Necaxa llegó al American Museum of Natural History en 1932. Lo colocó en una caja sobre su mesa y durante varias semanas solía sacarlo a diario para admirarlo y sentirlo —ya que hay una atracción tanto visual como táctil hacia los jades olmecas—" ("Early History of the Olmec Problem", p. 1). Otros autores ofrecen una versión distinta. Así, según T. Davies, *op. cit.*, p. 21, "empezó en 1928 su investigación de sitios aldeanos en las afueras de la ciudad de México, y se sorprendió cuando encontró una pequeña orejera de jade con la figura de una bestia agazapada, mitad hombre y mitad jaguar, que recordaba exactamente lo que Blom había hallado en La Venta, y cuyas formas artísticas estaban imbuidas por el culto al jaguar. Poco después, el descubrimiento de relieves de tipo olmeca en Chalcatzingo, en el estado de Morelos, confirmó la naturaleza panamericana de la misteriosa nueva cultura". Para Stirling, Vaillant realizó la primera secuencia arqueológica del valle de México, en cuyos horizontes más antiguos encontró secuencias olmecas.

entonces a este tipo de piezas como figuras *werejaguar*—, que pronto relacionó con las figuras publicadas por Blom y La Farge en 1926; Vaillant las atribuyó a una cultura que también denominó olmeca. Antes había realizado excavaciones en Zacatenco; después en Ticomán, en Gualupita, donde encontró figurillas de cerámica huecas de estilo olmeca; y en El Arbolillo,[44] donde excavó en los restos del Periodo formativo (1300 a. C.-300 d.C.).

A finales de la década de los treinta, Matthew W. Stirling, a quien Michael D. Coe califica como "el Stephens de los olmecas", comienza a publicar sus descubrimientos.[45]

El propio Stirling narra que su interés por los olmecas comenzó en 1918, en la Universidad de California, pues leyó el artículo de Thomas Wilson, publicado en 1898, en el que aparecía una máscara de jade de un "crying-baby".[46] En el año de 1920, pudo verlo en persona en el Museo de Berlín. Durante esta época desconocía el artículo sobre el hacha Kunz, publicado en 1900. No se dedicó a buscar más piezas similares en Viena y en Madrid. Para 1921, ya en la Smithsonian Institution, encontró algunas en el Museo Nacional de Estados Unidos. Cuando aparecieron los artículos de Saville, en 1929, su interés aumentó notablemente. Incluso, habló con él en varias ocasiones acerca de estos temas. Leyó el libro de Blom y La Farge, y el artículo de Weyerstall sobre la cabeza colosal de Tres Zapotes. Al final, concluirá que esta cabeza y la de La Venta, así como la *Estatuilla de Tuxtla*, pertenecen al mismo estilo que las hachas y las figuras de jade. Asimismo, sospechaba que esta nueva cultura era anterior a los olmecas históricos y tenía serias dudas sobre la primacía cronológica de los mayas.[47]

---

[44] G. C. Vaillant, "A Pre-Columbian Jade. Artistic Comparision which Suggest the Identification of a New Mexican Civilization", en *Natural History Magazine*, American Museum of Natural History, núm. 32, 1932, pp. 512-520, 556-558; "Excavations at Zacatenco", en *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, vol. XXXII, part. 1, 1930; *Excavations at Ticoman*, Nueva York, American Museum of Natural History, 1931. Suzannah B. Vaillant y George C. Vaillant, "Excavations at Gualupita", en *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, vol. XXXV, part. 1, 1934, pp. 1-135. G. C. Vaillant, *Excavations at El Arbolillo*, Nueva York, American Museum of Natural History, 1935. Es importante el libro de síntesis *Early Cultures of the Valley of Mexico: Results of the Stratigraphical Project of the American Museum of Natural History in the Valley of Mexico*, Nueva York, The American Museum of Natural History, 1935.

[45] M. D. Coe, *op. cit.*, p. 43.

[46] Thomas Wilson, "Prehistoric Art, or the Origin of Art as Manifested in the Works of Prehistoric Man", en *Report of the U. S. National Museum for the Year Ending. June 30, 1896*, Washington, Smithsonian Institution, 1898, pp. 325-664.

[47] "Me parecía que esta cabeza [la cabeza de Tres Zapotes, publicada, aunque no

Por todo ello, en calidad de director del Boureau of American Ethnology lanza un programa de investigaciones para explorar los límites del territorio maya. El objetivo consistía en conocer mejor su extensión e indagar el tipo de relaciones que sostenía con las culturas vecinas. Duncan Strong estudió la zona este de 1932 hasta 1936. La del Golfo de México fue analizada por el propio Stirling a partir de 1938. Trabajaría allí durante ocho años, de 1938 hasta 1946. Sus descubrimientos fueron abundantes y de una enorme importancia. En los párrafos siguientes resumiremos ocho años de trabajo.

En 1938 visita la cabeza colosal de Hueyapan y observa el gran número de montículos encontrados en la zona, muy cerca de Tres Zapotes. A su regreso, muestra las fotografías a miembros de la National Geographic Society. En seguida, le prestan su apoyo y financian una expedición al lugar. La colaboración National Geographic Society-Smithsonian Institution perdurará dieciséis años.

Stirling no era un arqueólogo profesional; de hecho, el estudio de sus descubrimientos lo dejaba para sus colaboradores, sobre todo a Philip Drucker y a Clarence Wolsey Weiant. Sin embargo, relataba las peripecias de sus viajes, describía los paisajes y comentaba las costumbres del lugar. La *National Geographic Magazine* hacía eco de sus relatos y la cultura olmeca fue conociéndose poco a poco por un público no especializado.

En 1939, junto con Weiant, en Tres Zapotes, al fin se desentierra la cabeza de Melgar; descubre el *Monumento C* y la famosísima *Estela C*, que muestra un campesino local. En 1940, Stirling viaja a La Venta, mientras Drucker, su colaborador, se marcha solo a Tres Zapotes. En esta época sugiere que la olmeca es "la civilización básica del resto". Encuentra y fotografía una veintena de esculturas. Los años de 1940 y 1941 los ocupa para excavar en Cerro de las Mesas, con Drucker. En 1941, realiza excavaciones en Izapa. En 1942, de nuevo en La Venta, descubre la tumba de columnas monolíticas y el "sarcófago". En 1943, mientras excava en La Venta —ahora con el arqueólogo Waldo Wedel— localiza dos mosaicos enterrados. En 1944, año en el que se explora la región límite maya-olmeca en Tabasco y Campeche, halla el sitio de San Miguel. En 1945, está en Izapa, en Tenochtitlán, y descubre San Lorenzo. En este último sitio, encuentra una cabeza colosal, el *Monumento 10,* una figura

por primera vez, por Weyerstall en 1932] y la de La Venta pertenecían al mismo estilo artístico que las hachas y las figuras de jade. También creía que la Estatuilla de Tuxtla con su fecha de Cuenta Larga pertenecía a este grupo, y sospeché que la cultura representada en ellas era mucho más antigua que los olmecas históricos. La presencia de grandes monumentos como las cabezas colosales sugería la presencia de importantes emplazamientos donde el misterioso estilo artístico podría ser descubierto en su contexto cultural." M. Stirling, *op. cit.*, p. 4.

humano-felina con "manoplas" y el *Monumento 11,* "El Escriba". Por último, en 1946 está de nuevo en San Lorenzo y descubre, con Drucker, otras cuatro cabezas colosales.[48]

El descubrimiento de Stirling que más inquietó a los expertos fue la ya mencionada *Estela C* de Tres Zapotes. Tiene 1.60 metros de altura y un metro de ancho. En el anverso aparece un rostro humano-felino, una máscara *werejaguar*, con cejas en forma de llamas y una nariz larga y ancha; los ojos son alargados horizontalmente y las comisuras de los labios se inclinan hacia abajo. Sobre las mejillas se aprecian tres barras diagonales, mientras la boca, con el labio superior como un rectángulo y el inferior arqueado, está abierta y muestra dos colmillos con forma de ganchos hacia afuera. Por encima de la frente, hendida en forma de V, se dibuja un rectángulo sobre el que se asienta un símbolo parecido al *ollin* azteca a decir de varios especialistas, es decir, un marco cruzado por bandas diagonales y con un triángulo invertido. Sobre el símbolo figura una cabeza humana de perfil, de la cual ondulan hacia atrás una serie de bandas. El reverso de la *Estela* presenta dos hileras de glifos: la del lado derecho es una inscripción calendárica de cuenta larga; la del lado izquierdo está muy erosionada, por lo que no se ha descifrado.

---

[48] Como puede suponerse, la obra de Stirling durante esos años es copiosa. En 1939 escribe "Discovering the New World's Oldest Dated Work of Man", en *National Geographic Magazine*, vol. XVI, pp. 183-218. En 1940, "An Initial Series from Tres Zapotes, Veracruz, Mexico", en *National Geographic Society, Contributed Technical Papers, Mexican Archaeology Series*, vol. I, núm. 1. En 1941, "Expedition Unearths Buried Masterpieces of Carved Jade", en *The National Geographic Magazine*, vol. LXXX, núm. 3, pp. 277-302. En 1942, en colaboración con su mujer Marion Stirling, "Finding Jewels of Jade in a Mexican Swamp", en *The National Geographic Magazine*, vol. LXXXII, núm. 5, pp. 635-661. En 1943, "La Venta's Green Stone Tigers", en *The National Geographic Magazine*, vol. LXXXIV, núm. 3, pp. 321-332 y "Stone Monuments of Southern Mexico", en *Bureau of American Ethnology*, Bulletin, 138. Finalmente, en 1947, "On the Trail of La Venta Man", en *The National Geographic Magazine*, vol. XCI, núm. 2, 1947, pp. 137-172.

Sus colaboradores también publican los resultados de sus análisis por estas fechas. Phillip Drucker publica en 1943 *Ceramic Sequences at Tres Zapotes, Veracruz, Mexico*, Washington, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin, núm. 140 y *Ceramic Stratigraphy at Cerro de las Mesas, Veracruz, Mexico*, Washington, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin, núm. 141. En 1947 publicará *Some Implications of the Ceramic Complex of La Venta*, Smithsonian Institution Miscellaneous Collections, Washington, Smithsonian Institution, vol. 107, núm. 18. Finalmente, en 1952 publica su obra de síntesis *La Venta, Tabasco: A Study of Olmec Ceramics and Art*, Washington, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin, núm. 153. Por su parte, Clarence W. Weiant publica en 1943 la primera descripción completa de Tres Zapotes en *An Introduction to the Ceramics of Tres Zapotes, Veracruz, Mexico*, Washington, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 139.

Aunque faltaba un trozo correspondiente al *baktún*, la inscripción calendárica pudo reconstruirse: 7.16.6.16.18.6 *Eznab* 1 *Uo*.[49] Según la correlación G-M-T se trata de un día del año 31 a.C. De acuerdo con la de Spinden, el 4 de noviembre de 291 a. C.[50] Sin embargo, no importaban demasiado las diferencias temporales, pues se confirmaba que la *Estela C* de Tres Zapotes era más antigua que la *Estatuilla de Tuxtla,* y con ello, se convertía en el objeto fechado más antiguo del continente; además, unía en una sola pieza un bajorrelieve de características típicas olmecas con una fecha en el sistema de notación maya. ¿Cómo era eso posible? Los mayas clásicos se suelen fechar entre los años 300 y 900 d.C. La *Estela* parecía demasiado tardía para ser olmeca y demasiado reciente para ser maya. Entonces, ¿quién había esculpido esos glifos calendáricos?

Después de analizar los datos, Stirling concluyó que la civilización olmeca era anterior a la maya y que el calendario de la segunda, tan importante para esta cultura, había sido una invención de la primera. A esta opinión se sumaban otros. Como ya hemos dicho, Vaillant, Alfonso Caso y Miguel Covarrubias defendían la idea de que la olmeca había sido "la cultura madre" de Mesoamérica. La *Estela C* confirma sus hipótesis.[51]

Por consiguiente, durante los años cuarenta los temas de discusión fueron dos: en primer lugar, determinar, de una vez por todas, qué se entendía por "cultura olmeca" y dilucidar si el término utilizado para designarla era o no adecuado; en segundo lugar, establecer las relaciones entre mayas y olmecas, así como esclarecer su cronología, es decir, discutir si fueron contemporáneos o no. El ambiente de desconcierto de la época se percibe muy bien en un texto de 1941:

> Las afinidades existentes entre el arte olmeca y los niveles primitivos de cultura en la zona maya, la de Oaxaca y la del Valle de México, podrían sugerir la idea de que los primeros pasos hacia una civilización ritualista se dieron en el sur de Veracruz y de Tabasco, si no fuera por un rasgo muy

[49] El trozo faltante de la *Estela C* fue encontrado por un campesino en 1969. Francisco Beverido Pereau la bautizó en 1971 como *Estela Covarrubias*. Finalmente, en 1972, Michael D. Coe y el mismo Stirling la mostraron. La aritmética y astronomía mayas se comentan en Sylvanus G. Morley, *La civilización maya*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, pp. 243-276. Existe una edición posterior en inglés actualizada por George Brainerd y Robert Sharer, *The Ancient Maya*, Standford, Standford University Press, 1983. *Vid.* una visión más general en Miguel León-Portilla, *Tiempo y realidad en el pensamiento maya. Ensayo de acercamiento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. El calendario es fundamental para la religión olmeca. Para Laura Laurencich, al asociar el calendario con los dioses, el hombre olmeca se aseguraría el favor divino en la agricultura. *Vid.* R. Piña Chan, *op. cit.*, p. 184.

[50] Si suponemos, como ya hicimos al hablar de la *Estatuilla de Tuxtla*, que la fecha cero fuera la misma para los mayas y para los olmecas, asunto aún no zanjado.

[51] *Cfr.* M. D. Coe, *op. cit.*, p. 47.

desconcertante: los métodos de escritura y del calendario eran los que empleaban los mayas, aunque las fechas anotadas parecen ser anteriores a las que inscribieron en sus propios monumentos. Las futuras excavaciones indudablemente resolverán este problema que es como el antiguo acertijo de si fue primero la gallina o el huevo. La mayoría de los eruditos cree que el arte olmeca fue posterior al maya antiguo y que sus creadores entendieron tan poco de la complejidad del calendario maya, que cometieron errores, dando una falsa impresión de antigüedad. Otros aseguraron que la escultura primitiva es un argumento decisivo en favor de la antigüedad del arte olmeca y que las inscripciones son contemporáneas. Argumentan, además, que la posición de los olmecas entre los mayas, los zapotecas y otras tribus de diferentes estilos artísticos y sistemas de calendarios, indican la existencia de un centro desde el cual irradiaron esos elementos. Sin embargo, las investigaciones posteriores habrán de resolver estas cuestiones.[52]

Del 27 de abril al 1 de mayo de 1942, la Sociedad Mexicana de Antropología convocó a una mesa redonda en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, la cual tendría mucha repercusión.[53] Los temas allí tratados giraron en torno de qué y quiénes eran los olmecas, por una parte, y del problema de la cronología, por la otra. Asistieron arqueólogos de la talla de Matthew Stirling, Philip Drucker, John Eric S. Thompson, Wigberto Jiménez Moreno, Paul Kirchhoff, Alfonso Caso, Miguel Covarrubias, Jorge A. Lines y Jorge R. Acosta, entre otros.

Para evitar la confusión con los olmecas históricos, en esa reunión se propuso denominar a los olmecas arqueológicos con el nombre de cultura de La Venta. Jiménez Moreno[54] sugirió nombres como *paleoolmeca*, *preolmeca* o *cultura Tenocelome* o "de las bocas atigradas". Sin embargo, para estas fechas el nombre de "olmeca" estaba tan arraigado, que no se aceptó ninguna de sus propuestas. Desde ese momento, se llama olmeca a esa cultura y olmecas arqueológicos a sus creadores.

No obstante, para muchos, la aportación más importante a la mesa redonda fue la realizada por Covarrubias cuando definió lo que él enten-

[52] *Cfr.* G. C. Vaillant, *La civilización azteca*, p. 36.

[53] Las ponencias se publicaron en el libro ya citado, editado por la Sociedad Mexicana de Antropología.

[54] Wigberto Jiménez Moreno, "Relación entre los olmecas, los toltecas y los mayas, según las tradiciones", en Sociedad Mexicana de Antropología [ed.], *op. cit.*, pp. 19-23. El mismo autor publicará otro artículo en 1942, titulado "El enigma de los olmecas", en *Cuadernos Americanos*, año I, núm. 5, pp. 113-145. En él, según Tomás Pérez Suárez, "aborda el problema del término olmeca que hace referencia a distintos pueblos y no a un grupo en particular, motivo de la confusión entre olmecas históricos y arqueológicos. Si bien el autor no nos dice con certeza cuál es la filiación étnica de los olmecas arqueológicos, sí nos señala con cuáles pueblos, más tardíos en la historia mesoamericana (olmecas históricos), no debemos confundirlos". T. Pérez Suárez, *op. cit.*, p. 26.

día como estilo artístico olmeca. Para este autor, los temas aparecidos en el arte olmeca eran tres:

En primer lugar, el tigre, tema muy importante, motivo básico:

> tal vez el animal totémico de los pueblos que originaron este estilo. Es un arte impregnado de tigres, elementos de tigre y otras ideas derivadas del tigre. Así, tenemos verdaderos tigres con grandes colmillos, o bien tigres antropomorfos en actitudes medio humanas, medio felinas, con adornos y vestimentas de hombre. Hasta en las figurillas claramente humanas hay rasgos atigrados muy marcados.[55]

En segundo lugar, seres humanos. En su libro más célebre describirá posteriormente sus características:

> hombres gordinflones (rara vez mujeres), con cabezas alargadas artificialmente en forma de pera, completamente rasurados y algunas veces con bandas en la cabeza o con un yelmo anudado bajo la barba. Las cabezas tienen nariz chata, con el tabique perforado, cuellos carnosos, poderosas quijadas y barbillas prominentes y orgullosas; los ojos son mongoloides, almendrados o como estrechas hendiduras entre los párpados hinchados. Pero su rasgo más característico es la enorme boca en forma de trapecio, que los arqueólogos conocen con el nombre de "jaguar" o "boca olmeca", con las comisuras caídas y con un borde grueso en el labio superior que le da un aire desdeñoso... quisieron representar un tipo humano tradicional, muy definido, con características eunucoides, provistos de piernas y brazos cortos pero muy bien formados [...]. Generalmente se mostraban desnudos, desprovistos de órganos genitales [...]. Prevalece en estos tipos humanos una fuerte influencia felina unida a un carácter y a una expresión infantiles en la cara.[56]

Por último, en tercer lugar, las representaciones de "una especie de niño o enano con la cabeza bulbosa, ventrudo, con piernas cortas, casi siempre flexionadas y con los brazos sobre el pecho".[57] Covarrubias afirmará después que tales representaciones pueden ser figuras de "enanos o duendes afligidos, a menudo, por deformidades: jorobados, desprovistos de barbilla o con los pies torcidos. Pueden haber representado a espíritus de los bosques, lo que recuerda a los traviesos *chaneques* que infestan las costas de Veracruz".[58]

---

[55] M. Covarrubias, "Origen y desarrollo del estilo artístico 'olmeca'", en Sociedad Mexicana de Antropología [ed.], *op. cit.*, p. 47.

[56] M. Covarrubias, *Indian Art of Mexico and Central America*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1957, pp. 56-57 (*Arte indígena de México y Centroamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961, pp. 61-62).

[57] M. Covarrubias, "Origen y desarrollo del estilo artístico 'olmeca'", p. 46.

[58] M. Covarrubias, *Indian Art*, p. 57. Laura Laurencich menciona a los chaneques

Durante la reunión —más claramente; después, como consecuencia de la misma—, se crearon dos grupos bien diferenciados: los *mexicanos* y los *extranjeros* o, de modo respectivo, los *olmequizantes* y los *mayizantes*. Los primeros defendían la antigüedad de la cultura olmeca, asegurando que era la *madre* de las culturas mesoamericanas; los segundos afirmaban que era mucho más reciente, contemporánea de los mayas clásicos. En el primer grupo destacaron Caso y Covarrubias,[59] en el segundo, Thompson, Drucker y, de manera sorprendente, según luego veremos, Stirling.

A la mesa redonda, Stirling y Drucker aportaron datos muy recientes de sus excavaciones en La Venta, Tres Zapotes y Cerro de las Mesas, los cuales, junto con las fechas de la *Estatuilla de Tuxtla* y la *Estela C* de Tres Zapotes, sugerían una gran antigüedad; con ello reforzaron la tesis asociada a la de la cultura madre. La mayoría de los arqueólogos allí presentes estaban dispuestos a admitir esta antigüedad. Sin embargo, en la *reunión* estaba Sir Eric Thompson,[60] quien en julio de 1941 publicó un

al asociarlos a los enanos de la *Estela 2* de La Venta y afirma: "espíritus malignos que siguen formando parte de la mitología de algunas poblaciones de Veracruz. Son descritos como viejos enanos con caras de niños que molestan a las personas y en particular a las mujeres. Según la tradición viven en las cascadas, comen el cerebro de los hombres y pueden causar enfermedades. Además, se cree que tienen el poder de mandar a los animales y a los peces, de hacer caer la lluvia y de provocar los rayos". *Vid.* R. Piña Chan, *op. cit.*, p. 171.

[59] "Las conclusiones a que llegamos en este breve y precipitado estudio de la gran cultura de La Venta son: se trata de un arte que no tiene nada de primitivo, y que no es uno de tantos estilos locales, sino una cultura madre muy antigua que ejerció una influencia definitiva en las artes del horizonte arcaico y del periodo de transición a la época de las culturas clásicas, como por ejemplo las épocas de Oaxaca llamadas Monte Albán I y II; la época chicanel de la zona maya que precede al llamado viejo imperio; la segunda época de Teotihuacan, y sobre todo a las culturas de la costa del Golfo: Tres Zapotes, Cerro de las Mesas y El Tajín". M. Covarrubias, "El arte olmeca o de La Venta", en *Cuadernos Americanos*, vol. XXVIII, núm. 4, p. 177.

[60] En 1942, con cuarenta y cuatro años, Thompson aún no había publicado los libros que lo convertirían, hasta su muerte en 1975, en el mayista más importante del mundo, pero sí había escrito muchos artículos para la Carnegie Institution de Washington y el Field Museum de Chicago. Los más importantes de esta época son "The Civilization of the Mayas", en *Anthropological Leaflet* 25, 1927; "A Correlation of the Mayan and Europen Calendars", en *Field Museum of Natural History, Publication,* 241, vol. XVIII; "Maya Chronology: Glyph G of the Lunar Series", en *American Anthropologist*, vol. XXXI, 1929, pp. 223-231; "Ethnology of the Mayas of Southern and Central British Honduras", en *Anthropological Series*, vol. XVII, núm. 1, 1930, pp. 27-213; "Archaeological Investigations in the Southern Cayo District, British Honduras", en Field Museum of Natural History, en *Anthropological Series*, vol. XVII, 1930, núm. 2, pp. 217-362. En 1931 escribe un libro con T. W. F. Gann, *The History of the Maya, from the Earliest Time to the Present Day*, Nueva York, C. Scribner's Sons; en 1932, junto a Harry E. D. Pollock y Jean Charlot, escribe "A Preliminary Study of the Ruins of Coba, Quintana

artículo que, con un título un tanto escéptico, se convertiría en una auténtica bomba. "Datación de ciertas inscripciones de origen no maya" poseía una enorme erudición; en él, Thompson se proponía probar dos cosas: en primer lugar, todas las inscripciones no mayas de procedencia olmeca eran en realidad muy recientes; en segundo lugar, los olmecas arqueológicos no eran anteriores al año 1200 d.C., es decir, contemporáneos de los toltecas de México y Yucatán.

En la mesa redonda, Thompson luchó hasta donde pudo por su pueblo preferido y destruyó, uno por uno, de nuevo con una habilidad y erudición pasmosas, los argumentos contrarios. El ataque de Thompson, que podría parecer minoritario, era compartido por la mayoría de los arqueólogos que trabajaban en Mesoamérica, algunos tan prestigiosos como Sylvanus G. Morley, el gran mayista.

Incluso Stirling —a quien algunos autores[61] colocan de forma obstinada en el bando de los *olmequizantes*, defendiendo así la cultura olme-

---

Roo, Mexico", en *Carnegie Institution of Washington, Publication,* 424 y "The Solar Year of the Mayas at Quirigua, Guatemala", en *Anthropological Series*, vol. XVII, núm. 4, pp. 365-421; *Mexico before Cortez, an Account of the Daily Life, Religion, and Ritual of the Aztecs and Kindred People*, Nueva York, C. Scribner's Sons, 1933; "Sky Bearers, Colors and Directions in Maya and Mexican Religion" y "Maya Chronology: the Fifteen Tun Glyph", en *Carnegie Institution of Washington, Contributions to American Archaeology, Publication* 436, vol. XI, 1934, pp. 209-242 y 243-254, respectivamente. "Maya Chronology: The Correlation Question", en *Carnegie Institution of Washington, Contributions to American Archaeology, Publication* 456, vol. III, 1937, pp. 51-82; "A New Method of Deciphering Yucatecan Dates with Special Reference to Chichen Itza", en *Carnegie Institution of Washington, Contributions to American Archaeology, Publication* 483, vol. IV, 1937, pp. 177-197, "Sixteenth and Seventeenth Century Reports on the Chol Mayas", en *American Anthropologist*, vol. XL, 1938, pp. 584-604. "Excavations at San Jose, British Honduras", en *Carnegie Institution of Washington, Publication* 506 y "The Moon Goddes in Middle America; with Notes on Related Deities", en *Carnegie Institution of Washington, Contributions to American Anthropology and History, Publication* 509, vol. V, 1939, pp. 121-173. Finalmente, Thompson publica "A Coordination of the History of Chichen Itza with Ceramic Sequences in Central Mexico", en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, vol. V, 1941, pp. 97-111; "Yokes or Ballgame Belts?", en *American Antiquity*, vol. VI, pp. 320-326 y *Dating of Certain Inscriptions of non-Maya Origin*, Washington, Carnegie Institution of Washington, 1941.

La bibliografía sobre Thompson, considerando la gran influencia que aún hoy siguen teniendo sus libros, no es muy abundante. Se escribieron semblanzas a su muerte, en el año 1975: Ian Graham, "John Eric Sidney Thompson, 1898-1975", en *American Anthropologist*, vol. LXXVIII, núm. 2, 1976, pp. 317-320; Alberto Ruz Lhuillier, "Semblanza de John Eric Sidney Thompson (1898-1975)", en *Estudios de Cultura Maya*, vol. X, 1976, pp. 317-335; Norman Hammond, "Sir Eric Thompson, 1898-1975: A Biographical Sketch and Biography", en Norman Hammond [comp.], *Social Process in Maya Prehistory. Essays in Honour of Sir Eric Thompson*, Londres, Academic Press, 1977, pp. 1-17; Gordon R. Willey, "John Eric Sidney Thompson, 1898-1975", en *Proceedings of the British Academy*, vol. LXV, 1979, pp. 783-798.

[61] Por ejemplo, M. D. Coe, *op. cit.*, p. 50.

ca como la primera civilización de México, como hicieron Vaillant, Caso y Covarrubias— aceptó una fecha entre 500 y 800 d. C. para la caída de La Venta. ¡Él, que había descubierto la *Estela C* de Tres Zapotes![62] Thompson propuso el año 1200 d.C., por lo que los olmecas habrían vivido durante el Periodo clásico y habrían sido contemporáneos de los mayas.

Finalmente, la razón a uno u otro bando se la daría el C_{14}, procedimiento de datación famoso en la década de los cincuenta.[63] En 1957, Philip Drucker, Robert Heizer y Robert Squier ofrecen las fechas de radiocarbono para La Venta.[64] El florecimiento de este lugar quedaba ubicado entre 800 y 400 a.C. De esta manera, se otorgaba la razón a Caso y Covarrubias, en tanto que Stirling, Drucker y el erudito Thompson se habían equivocado.

Los años siguientes a la mesa redonda constituyen una época de excavaciones intensas en los centros olmecas. Carnegie Institution, de Washington; National Geographic Society; la Universidad de California, Berkeley, por conducto de The Kroeber Anthropological Society Papers; el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México; la Smithsonian Institution de Washington, a través de su Bureau of American Ethnology; y la New World Archaeological Foundation de la Universidad de Orinda, en California, entre otros, seguirán publicando los resultados de las investigaciones que ellos financian.

Nuevos hallazgos, clarificadores congresos y exposiciones propician que, en la actualidad, el marco general establecido por los pioneros olmequistas se complete, y que el estilo artístico olmeca ocupe, por derecho propio, su importante lugar en la Historia.

[62] De hecho, cuando menciona la mesa redonda, pasa de puntillas por el asunto. Se conforma con decir que la mayoría de los arqueólogos estadunidenses no creían en la antigüedad de los olmecas y que durante sus años de trabajo en México aún no se conocían las técnicas de datación por radiocarbono. *Vid.* M. Stirling, "Early History of the Olmec Problem", p. 6.

[63] R. S. Merril, "A Progress Report on the Dating of Archaeological Sites by Means of Radioactive Elements", en *American Antiquity*, vol. XIII, 1948, pp. 281-286. W. F. Libby, E. C. Anderson y J. R. Arnold, "Age Determination by Radiocarbon Content: World-wide Assay of Natural Radiocarbon", en *Science*, vol. CIX, 1949, pp. 227-228; *Radiocarbon Dating*, Chicago, University of Chicago Press, 1952.

[64] Phillip Drucker, Robert F. Heizer y Robert J. Squier, "Radiocarbon Dates from La Venta, Tabasco", en *Science*, vol. CXXVI, núm. 3263, 1957, pp. 72-73. *Vid.*, de los mismos autores, *Excavations at La Venta, Tabasco, 1955*, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 170, 1959.

LA EUTANASIA EN *LA REPÚBLICA* DE PLATÓN Y EL DEBATE CONTEMPORÁNEO*

Víctor Hugo Méndez Aguirre**

Planteamiento del problema y estado de la cuestión

Uno de los temas filosóficos más debatidos por la sociedad mexicana durante el 2005 sin lugar a dudas ha sido el de la eutanasia. Los medios de comunicación electrónicos e impresos difundieron hasta el hartazgo el desenlace del dilatado proceso de Terry Schiavo, ciudadana estadunidense cuyo ex esposo solicitó a los tribunales competentes que fuera retirada la asistencia médica que la mantenía con vida. Una baja en los niveles de potasio originada por una dieta causó un ataque cardiaco a la mujer quien permaneció en estado vegetativo desde los 26 hasta los 41 años; fue mantenida con vida de manera artificial durante quince años, hasta que el 18 de marzo le fue suspendida de modo definitivo la alimentación y murió de inanición el 31 de marzo.

Las salas cinematográficas explotaron el tema de la eutanasia en producciones que oscilaron entre lo sensiblero y lo deliberadamente

* N. del E.: Este artículo debió aparecer en nuestro número anterior; lo incluimos en el presente y nos diculpamos con el autor y los lectores.

** Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

cómico; una de ellas reconstruyó la reivindicación de Ramón Sampedro, marinero español aquejado por la tetraplejia originada por un accidente, para que los tribunales le permitieran ser asistido en el suicidio que había solicitado consciente y reiteradamente, debido a que su situación resultaba incompatible con una vida plena de acuerdo con su propio criterio. El libro *Cartas desde el infierno*, redactado por el mismo Sampedro preconiza que la eutanasia sea incorporada en el catálogo de los *derechos* en las sociedades contemporáneas.[1] El director de la película *Mar adentro* defiende la idea de que el suicidio asistido debe ser considerado como un ejercicio de *libertad*.[2]

Así, el debate reciente sobre la eutanasia halló eco en el ámbito político y abrió una vez más la discusión sobre la pertinencia de legislar sobre el asunto.[3]

Ante tal efervescencia, el universo académico latinoamericano continuó generando estudios documentados y rigurosos sobre la eutanasia sin que ello implique consenso absoluto. Desde la perspectiva de la "Tradición Central de Occidente" defendida por filósofos iusnaturalistas, como Joaquín García-Huidobro, se hizo hincapié en que la eutanasia resulta "moralmente reprochable".[4]

En la bibliografía más reciente acerca de la eutanasia, destaca la obra de Asunción Álvarez, *Práctica y ética de la eutanasia*, editada por el prestigiado sello editorial del Fondo de Cultura Económica en el año 2005. La autora se esfuerza, con excelentes resultados, en reconstruir las posturas que resultan relevantes y autorizadas, involucradas en el debate.

Quienes admiten la eutanasia insisten en que culturas anteriores o paralelas respetan la libertad y el derecho a decidir sobre el momento oportuno de morir. Estas otras miradas de la muerte son buscadas en Oriente[5] o en los antecedentes precristianos de Occidente. De hecho, el prestigio que ejerce el universo grecolatino ha influido en jueces que han decidido al respecto de asuntos conexos.[6] Álvarez se centra en reconstruir

[1] *Cfr.* Ramón Sampedro, *Cartas desde el infierno*, prólogo de Alejandro Amenábar, Barcelona, Planeta, 2005, pp. 151 y 169.

[2] *Cfr.* A. Amenábar, en R. Sampedro, *op. cit.*, p. 7.

[3] La "Ayuda o inducción al suicidio" está tipificada como delito en los artículos 142 y 143 del Código Penal vigente para el D. F.

[4] Joaquín García-Huidobro, *El anillo de Giges*, Santiago de Chile, Fundación de Ciencias Humanas, 2005, p. 244.

[5] *Cfr.* Carl B. Becker, "Opiniones budistas acerca del suicidio y la eutanasia" [trad. de Maricela Álvarez], *Revista de Estudios Budistas*, núm. 4, 1992-1993, p. 28.

[6] *Cfr.* Yale Kamisar, "El suicidio médicamente asistido: último puente hacia la eutanasia voluntaria activa", en John Keown [comp.], *La eutanasia examinada. Perspectivas éticas, clínicas y legales* [trad. de Esteban Torres], México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 329.

la historia de la eutanasia y descubre que en la antigüedad grecorromana recibía una valoración diferente de la actual. La especialista en bioética percibe que Platón determina que una sociedad perfectamente justa debe admitir la práctica de la eutanasia.[7]

¿Qué clase de eutanasia, si la hay, es incorporada en la utopía platónica? ¿Qué consecuencias se derivan de ello para el debate contemporáneo? El presente escrito se restringe a responder estas preguntas. La relevancia de tal empresa resulta evidente cuando se reflexiona sobre la necesidad de contar con claridad conceptual para abordar los temas que agobian a la sociedad contemporánea.

La eutanasia en la utopía platónica

La República contiene los planos de la primera ciudad ideal edificada con palabras en Occidente: la Calípolis o ciudad bella. La utopía platónica postula que una sociedad será justa y perfecta sólo en el caso de que sea justa. La justicia consiste en que cada quien haga lo suyo, esto es, que cada ciudadano desempeñe el papel que por naturaleza le es apropiado. La antropología política del autor de *La República* plantea una correspondencia entre el alma humana y la ciudad, y que ambas instancias contemplan tres partes o funciones. Lo racional debe gobernar al entramado psíquico con ayuda del elemento irascible a lo concupiscible. Los filósofos reyes o guardianes, auxiliados de los guerreros, han de velar por el pueblo de artesanos y labradores en el ámbito político. Cada ciudadano debe integrarse de manera activa al grupo social correspondiente.

¿Qué destino aguarda al ciudadano que debido a una enfermedad crónica no puede integrarse a su grupo social de acuerdo con sus capacidades y su edad? La respuesta es simple: se le deja morir. Y Platón atribuye nada menos que a Asclepio tal concepción médica.

La práctica médica de Asclepio

Los médicos de la Calípolis sólo atienden a lo afectados por heridas o por malestares estacionales.[8] El ingeniero verbal de esta *polis* atribuye propósitos políticos similares a los suyos a Asclepio de acuerdo con Platón; maneja una teoría de la justicia similar a la planteada en *La República*;

[7] *Cfr.* Asunción Álvarez del Río, *Práctica y ética de la eutanasia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 25.

[8] *Cfr.* Platón, *República*, 405 c.

el dios de la medicina "sabía que a todos los ciudadanos que se rigen por una buena legislación les ha sido asignado, a cada uno, un trabajo que les es forzoso desempeñar, y que nadie puede pasar la vida como ocioso valetudinario, en manos de los médicos".[9]

Heródico y el arte de morir difícilmente

La historia platónica de la medicina enfrenta el obvio problema de que la práctica médica real de su tiempo y los mitos sobre Asclepio no coinciden con ella. Ante tal situación, Platón descalifica los mitos de Píndaro y los trágicos, de acuerdo con los cuales "Esculapio, con ser hijo de Apolo, se avino, a precio de oro, a curar a un hombre rico que estaba en trance de muerte, y que por esta razón fue herido del rayo".[10] La razón es que la codicia es incompatible con la divinidad en la teología platónica y, en tanto que deidad o semideidad, Asclepio no puede ser acusado de dejarse sobornar.

Respecto de la medicina de la Grecia clásica, Platón se muestra enterado e interesado en ella de forma particular. No se requiere ser un consumado historiador de la cultura para intuir que los contemporáneos de Pericles esperaban prolongar sus vidas merced a la asistencia médica, independientemente de los sueños utópicos de sus filósofos. Y si los asclépidas no practicaron tal arte, ¿de dónde proviene? El Sócrates platónico afirma:

> la medicina actual, que es como una educación de las enfermedades, no fue practicada, según se dice, por los discípulos de Esculapio, antes que apareciera Heródico. Pero Heródico, que había sido maestro de gimnasia y que luego estuvo valetudinario, hizo una mezcolanza de la gimnástica y la medicina, con la que se extenuó primero y sobre todo a sí mismo, y después a muchos otros tras él. [...] Como su enfermedad, por lo que yo sé, era mortal, y no obstante que la seguía paso a paso, no pudo curarse; y renunciando a toda otra ocupación, se pasó la vida atendiéndose, consumido de inquietud por poco que se apartara del régimen acostumbrado, y fue así como llegó a la vejez empleando su ciencia en morir difícilmente.[11]

Así pues, la medicina pedagógica, de acuerdo con la versión platónica, tiene su origen en Heródico y no en el semidivino Asclepio.

[9] Platón, *República*, 406 c.
[10] Platón, *República*, 408 c.
[11] Platón, *República*, 406 a-b.

Asclepio y la eutanasia

Platón da por sentado que el artesano de su ciudad justa acepta de manera voluntaria la eutanasia "porque tiene un oficio, y no le tiene cuenta vivir si no lo practica".[12] Y este obrero no sólo es el de la Calípolis, sino que parece que el autor del diálogo sobre la justicia habla en general cuando afirma:

> Si se pone enfermo un carpintero le pide al médico que le haga beber una poción para vomitar el mal, o como purgante para evacuarlo, o que le libre de él por la aplicación de un cauterio o por una incisión. Pero si se le prescribe un largo régimen, y que se envuelva la cabeza en lienzos y lo demás que es consiguiente, dirá en seguida que no tiene tiempo para estar enfermo y que no le tiene cuenta vivir así, con la mente aplicada a su mal y sin atender al trabajo que tiene ante sí. Después de lo cual, mandará a su médico a paseo, y volviendo a su régimen habitual, o recobrará la salud y vivirá haciendo su oficio, o bien, si su cuerpo no es capaz de sobrellevar la enfermedad, acabará muriendo, por verse libre de trabajos.[13]

Glaucón, Adimanto y los demás interlocutores de Sócrates admiten que, cuando menos entre los miembros de su círculo aristocrático, existe acuerdo en que los artesanos invalidados por la enfermedad deberían ser sometidos a la eutanasia; pero no reconocen que los ricos deban tener el mismo destino. El filósofo señala que este grupo social también debe ser "beneficiado" por tal práctica.

Platón insiste en que la existencia muelle y opulenta trae consigo enfermedades. Foucault apunta que los peores pecados para las éticas griegas clásicas son gástricos y etílicos más que venéreos. Sea como fuere, el maestro de Aristóteles escribe que muchas personas se enferman "por llenarse, como los pantanos, de humores y de vapores, por efecto de la pereza y del régimen que hemos descrito; con lo que obligan a los discretos hijos de Esculapio a imponer a tales enfermedades los nombres de flatulencias y catarro".[14]

El desenfrenado o indisciplinado —el *akólastos*— es responsable de sus propios males y no merece recibir atención médica: "Para un hombre naturalmente enfermizo e incontinente, no creían [los hijos de Esculapio] que le aprovechara vivir, ni a él mismo ni a los demás, ni que debiera haber un arte aplicable a estas gentes, ni que hubiera que cuidar de ellos, así fuesen más ricos que Midas".[15]

---

[12] Platón, *República*, 407 a.
[13] Platón, *República*, 406 d-e.
[14] Platón, *República*, 405 d.
[15] Platón, *República*, 408 b.

La situación del laborioso artesano difiere de forma notable de la del rico, cuya salud ha sido minada de modo irreversible como consecuencia de su libertinaje. ¿Qué clases de eutanasia ocurren en la Calípolis?

Clases de eutanasia

La eutanasia practicada en *La República* no es activa, esto es, no se aplican fármacos a los enfermos con el propósito de abreviar dolores insoportables derivados de enfermedades incurables. Es pasiva, en tanto que se priva al enfermo de tratamiento médico con el propósito de que la naturaleza misma realice su trabajo. Este tipo de eutanasia admite variantes. Resulta muy diferente que alguien renuncie por propia voluntad a un tratamiento médico de si esta misma persona es privada de atención médica a pesar de solicitarla y quererla. El caso del hipotético artesano que carece de tiempo e interés de vivir enfermo puede ser catalogado como eutanasia pasiva voluntaria; pero el rico *akólastos* al que se le rehusa atención no está recibiendo esta clase de tratamiento. ¿Cuál es su caso? La bibliografía especializada denomina "eutanasia involuntaria" a la que se aplica en contra de la voluntad del interesado aunque supuestamente en su interés.[16]

Resulta obvio que la eutanasia impuesta al rico *akólastos* atenta contra su voluntad de seguir viviendo y disfrutando de los beneficios proporcionados por su dinero. Se trata de una caso de eutanasia pasiva e involuntaria. Sin embargo, si algo queda claro en la utopía platónica es que la eutanasia ahí se encuentra indisolublemente ligada a la eugenesia.

Eutanasia y eugenesia

El autor de los diálogos de madurez está interesado en que la sociedad perfecta sea depurada de los rasgos que él considera negativos. El interés que predomina en la Calípolis platónica es el de la comunidad y no el del individuo.

> Esculapio no reveló la medicina sino para aplicarla a aquellos que, por su naturaleza y por su régimen, se encuentran en buena condición de salud corporal y no tienen sino enfermedades locales. A las gentes de esta condición les quita la enfermedad por medio de pociones o incisiones, pero prescribiéndoles un régimen ordinario, a fin de no dañar la república. Con

[16] *Cfr.* Laura Lecuona, "Eutanasia: Algunas distinciones", en Mark Platts [comp.], *Dilemas éticos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 105.

> respecto a los cuerpos radicalmente y del todo enfermizos, no pretende alargarles a estos hombres una vida miserable mediante un régimen de constantes evacuaciones e infusiones, ni que puedan procrear una descendencia que naturalmente será semejante. No creyó, en suma, que convenga atender a quienes son incapaces de alcanzar en su vida la duración normal, por no ser esto de provecho ni a sí mismo ni a la ciudad.[17]

La literatura sobre la eugenesia se remonta al tratamiento de la eutanasia preconizada por Platón;[18] pero eugenesia y racismo han sido dos hermanas a las que les disgusta la vida solitaria. Y ello debería precaver a los historiadores de las ideas para evitar resbalar por pendientes cuyos valles quizá preferirían evitar.

La pendiente resbalosa del Pireo

La República inicia con un descenso al Pireo que le recuerda al lector que el debate relativo a la eutanasia resulta proclive a los argumentos conocidos como de "pendiente resbalosa".[19] Sin lugar a dudas, las tesis esgrimidas por quienes están en pro y en contra de la eutanasia resultan irreconciliables en premisas esenciales. Sin embargo, la mayoría de los teóricos contemporáneos coinciden en rechazar la eutanasia involuntaria.[20] Y eutanasia involuntaria es la prescrita por el doctor asclépida platónico al *akólastos*.

¿Qué nos enseña la Calípolis? Que la eutanasia puede ser empleada para liberar a la sociedad que la incorpora dentro de sus políticas de "cargas" no deseadas.[21] Lo que Platón propone no es un *derecho* ni respeta la *libertad* del individuo; lo contrario es lo cierto, se trata de un aspecto sombrío de los diálogos de madurez que el mismo Platón se encargó de enmendar en los de senectud.

---

[17] Platón, *República*, 407 c-e.

[18] *Cfr.* Daniel Wikler, "¿Podemos aprender de la eugenesia?", en Florencia Luna y Eduardo Rivera López [comps.], *Los desafíos éticos de la genética humana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 31.

[19] *Cfr.* John Keown, "La eutanasia en Holanda: ¿Deslizándose por la pendiente resbalosa?", en John Keown [comp.], *La eutanasia examinada. Perspectivas éticas, clínicas y legales* [trad. de Esteban Torres], México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 347-390.

[20] *Cfr.* Arnoldo Kraus y Asunción Álvarez, *La eutanasia*, México, Conaculta, 1998, p. 63.

[21] *Cfr.* Javier Gafo, *Eutanasia y ayuda al suicidio. Mis recuerdos de Ramón Sampedro*, Bilbao, Desclée, 1999, p. 22; y Klaus Bergdolt, "Aspectos actuales e históricos de la eutanasia", *Ars medica. Revista de estudios médico-humanísticos*, vol. 8, núm. 8, s/f [www.puc.cl].

Consideraciones finales

La *República* postula que en una sociedad justa ocurre la eutanasia pasiva tanto voluntaria como involuntaria. Los pacientes calipolitanos sujetos a tal "terapia" son aquellos que ya no pueden integrarse a la *polis*. La eutanasia es parte del organicismo totalitario de Platón, desde el cual el individuo es por naturaleza parte u órgano de un todo. El Occidente actual ha llegado al consenso de que el individuo es un fin en sí mismo, que posee cierta dignidad y derechos inalienables.

El que la eutanasia haya sido preconizada por uno de los principales filósofos de la Grecia clásica no la nimba por necesidad de un aura de legitimidad. No todo lo griego responde a las necesidades de las sociedades contemporáneas y los planteamientos atinentes a la eutanasia involuntaria de la Calípolis resultan incompatibles con la concepción de los derechos humanos vigente en las sociedades que aspiran a ser democráticas. ¿Resultan baladíes? No; nos previenen en contra de argumentos de pendiente resbalosa y nos recuerdan que una sociedad que aspira a ser justa no puede prescindir de la reflexión en torno de la muerte de sus integrantes con el propósito de que ésta se verifique en las mejores circunstancias posibles.

En efecto, los diálogos de Platón no se abocan a problemáticas como las de Ramón Sampedro o Terry Schiavo; la tecnología médica que permitió la supervivencia de individuos como ellos simplemente era desconocida en la Grecia clásica; pero no deja de ser cierto que el debate griego resulta pertinente para enriquecer al contemporáneo.

III. ARTE Y RELIGIÓN

EXISTENCIA Y AMOR A DIOS

En torno de la afectividad en Bernardo de Clairvaux

Óscar Figueroa*

Caro et sanguis, uas luteum, terrena inhabitatio quando capit hoc?,
quando huiuscemodi experitur affectum [*i.e.*, amor],
ut diuino debriatus amore animus oblitus sui,
factusque sibi ipsi tanquam uas perditum, totus pergat in Deum.

Liber de diligendo Deo, X, 27

Introducción: las "sugerencias" *(Anstößen)* de Pascal y Agustín

En 1927, con la publicación de *Sein und Zeit,*[1] Heidegger le daría una orientación distinta a la reflexión fenomenológica en torno a la afectividad *(Befindlichkeit):* desde luego, la de la ontología o, dicho por Heidegger mismo, la de la pregunta por el ser. Al mismo tiempo, el filósofo alemán no ignoró que sus contribuciones en este ámbito descansaban en el legado de sus antecesores. Así, como es bien sabido, en el parágrafo que el libro dedica a tal tema, Heidegger hizo explícito este legado en la figura de Max Scheler, quien, según el propio Heidegger, tendría el mérito de haber superado la tradición que desde

* Divinity School, Universidad de Chicago, Estados Unidos.

[1] Martin Heidegger, *Sein und Zeit,* Tubinga, Max Niemeyer Verlag, 1960. En lo sucesivo, se indicará *SZ*, seguido del número de página.

Aristóteles,[2] y sin subsecuentes aportaciones significativas, ha interpretado la afectividad como parte de la vida psicológica al lado, y de hecho a menudo por debajo, del intelecto y la voluntad, reduciéndola a un mero *Begleitphänomen*.[3] Scheler, en cambio, "hat vor allem unter Aufnahme von Anstößen Augustins und Pascals die Problematik auf die Fundierungzusammenhänge zwischen den 'vorstellenden' und 'interessenehmenden' Akten gelenkt".[4]

El pasaje, así como el par de referencias a pie de página que lo fundamentan,[5] no dejan de ser inusitados en el contexto de *SZ*. Primero, porque Agustín y Pascal pensaron la afectividad como experiencia fundamental teológica, es decir, como modalidad de una relación con Dios; una idea ausente en la obra de Heidegger, para quien la existencia es siempre y necesariamente un evento secular como también lo es la experiencia fundamental de la angustia. Y, segundo, debido a que lo que Heidegger llama en términos generales "afectividad" equivale, en Agustín y Pascal, a una experiencia bien específica: *caritas*, la cual tampoco tiene cabida ni en la ontología de *Sein und Ziet* ni en la obra completa de Heidegger.[6] Podría decirse entonces que, en cierto sentido, Heidegger "edita" las "sugerencias" *(Anstößen)* de Agustín y Pascal, lo cual nos lleva a preguntar: ¿qué significa esa "adopción" *(Aufnahme)* que Scheler hizo de Agustín y Pascal en relación con el tema de la afectividad? ¿Reconoce Heidegger que pueden hallarse allí las semillas de una interpretación distinta de tal tema?

Una posible respuesta es la que el mismo Scheler ofrece en *Liebe und Erkenntnis,* en donde, siguiendo a Pascal[7] y a Agustín,[8] el amor, y no la afectividad en general, se define como fuente de unidad para la conciencia.

[2] En *Retórica*, II.

[3] *SZ*, 29.

[4] *SZ*, 29.

[5] A saber, "Et de là vient qu'au lieu qu'en parlant de choses humaines on dit que'il faut les connaître avant que de les aimer, ce qui a passé en proverbe; les saints au contraire disent en parlant de choses divines qu'il faut les aimer pour les connaître, et qu'on n'entre dans la vérité que par la charité, dont ils ont fair une de leurs plus utiles sentences." ("Y de ahí viene que cuando se habla de las cosas humanas se dice que es necesario conocer las cosas antes de amarlas, lo que se ha convertido en un refrán; por el contrario, los santos dicen al hablar de las cosas divinas que primero es necesario amarlas para poder conocerlas, y que no se entra en la verdad más que por la caridad, de la cual han hecho una de sus sentencias más útiles.") Pascal, *Pensées*; y: "Non intratur in veritatem, nisi per charitatem." Agustín, *Contra Faustum,* 32.18.

[6] Como David F. Krell observó: "As for Heidegger precious little is said in his work concerning matters of love". *Vid. Intimations of Mortality,* Pensilvania, The Pennsylvania State University Press, 1986, p. 172. "En cuanto a Heidegger, prácticamente nada hay en su obra sobre el tema del amor".

[7] "Und dies ist hierbei Pascals tiefere Meinung, daß im Verlaufe und Prozesse der Liebe esrt die Gegenstände auftauchen, die sich den Sinnen darstellen und die die Vernunft hernacht beurteilt." ("Hasta aquí la idea más importante en Pascal es ésta: los

El amor no "acompaña" a la voluntad o a la facultad de representación; antes bien, como ellas, posee un carácter esencial. La afectividad es, pues, el *ordo amoris* que precede y determina nuestra relación con el mundo y los demás, y que tiene a lo absoluto como su valor último.[9] Entonces, de algún modo, Heidegger "edita" también a Scheler. Las "sugerencias" de Agustín, Pascal, y del mismo Scheler definen la afectividad como un fenómeno que necesariamente conduce a la experiencia del amor, y, más aún, al hecho de que ésta no pueda pensarse sino en referencia a lo absoluto. La tradición que Heidegger descalifica, para luego de manera ambigua sugerir vía Scheler, es pues, la tradición de Juan: *Deus caritas est.*[10]

Este ensayo explora la posibilidad de una existencia para lo absoluto, o de acuerdo con J. Y. Lacoste, la posibilidad de tender un puente entre el análisis de la existencia como ser en el mundo y finitud y la cuestión de Dios.[11] Usando como pretexto la mínima "concesión" heideggeriana apenas indicada, el presente trabajo discute el tema de la existencia a través de la afectividad en los términos "sugeridos" por Pascal, Agustín, e incluso, por el mismo Scheler; es decir, en los términos de la experiencia del amor. Precisamente en esta coyuntura, Bernardo de Clairvaux, "le théologien de l'amour, *par excellence*",[12] se erige como la figura central de nuestra reflexión. Así, la premisa básica es que el tratamiento que Bernardo hace del amor, sobre todo en sus *Sermones super Cantica canticorum*[13] y en *Liber de diligendo Deo*,[14] ofrece los elementos esenciales para explorar la posibilidad de una existencia para lo Absoluto.

---

objetos que los sentidos representan para luego ser juzgados por la razón surgen primero en el movimiento y el proceso del amor.") Max Scheler, *Liebe und Erkenntnis*, Berna, Francke Verlag, 1955, p. 5.

[8] "Das Interessenehmen 'an etwas', die Liebe 'zu etwas' sind die primärsten und alle anderen Akte fundierenden Akte, in denen unser Geist überhaupt einen 'möglichen' Gegenstand erfaßt." ("El tomarle interés 'a algo', el amor 'a algo' son los actos más básicos y el fundamento de cualquier otro acto. En ellas nuestro espíritu comprende en general su 'su posible' objeto.") *Ibidem*, p. 26.

[9] *Vid.* el breve ensayo de Scheler con el mismo nombre, "Ordo Amoris", en *Gesammelte Werke*, vol. 10, *Schriften aus dem Nachlass: I, Zur Ethik und Erkenntnislehre*, Berna, Francke Verlag, 1957, pp. 347-376.

[10] 1 Juan 4.8.

[11] La posibilidad que Jean-Yves Lacoste desarrolla en *Experience and the Absolute. Disputed Questions on the Humanity of Man*, Nueva York, Fordham University Press, 2004, y en la que este ensayo se inspira en buena medida.

[12] Guy Lardreau, "Amour philosophique et amour spirituel", en Remi Brague, *Saint Bernard et la Philosophie*, París, PUF, 1993, p. 28.

[13] Las obras aquí citadas de Bernardo de Clairvaux se encuentran en la edición de Jean Leclercq *et al.* [eds.], *Sancti Bernardi Opera*, Roma, Ediciones Cistercienses, 1957-1977. En lo sucesivo *SC*, seguido del número de página.

[14] En lo sucesivo *Dil*, seguido del número de página.

Bernardo de Clairvaux es la figura central de la llamada teología monástica,[15] cuyo carácter distintivo descansa en las nociones de experiencia, afectividad y amor. Desde luego, éstas no son "creaciones" de Bernardo; la interpretación que los padres de la Iglesia, en particular Agustín, realizaron de las fuentes bíblicas constituye una influencia evidente; Gilson ha destacado, además, la influencia que la tradición monástica benedictina tuvo al respecto en Bernardo.[16] Por lo tanto, la contribución propiamente bernardina ha de hallarse, más bien, en el modo específico en que esa antigua tradición fue reinterpretada por el monje de Clairvaux, y que consiste en dar al amor y a la afectividad un *status* único: convertirlos en el núcleo mismo de la reflexión teológica. Todo lo que a Bernardo le preocupa conduce al amor o se explica por medio de él.

En ese sentido, resulta indispensable precisar que, dentro de la inmensa riqueza semántica que la palabra "amor" posee en la obra bernardina,[17] este ensayo analiza el amor sólo en tanto experiencia fundamental, en tanto tonalidad capaz de des-cubrir la estructura completa de la afectividad entendida como deseo (*desiderium*). Como veremos, tal "des-cubrimiento" que el amor procura como parte del horizonte más amplio del deseo constituye, al mismo tiempo, la posibilidad de una existencia para lo Absoluto.

Este trabajo se compone de tres momentos: primero, resume qué es la existencia y la afectividad en Heidegger; segundo, analiza qué es el deseo y el amor en Bernardo; y, por último, se pregunta qué podría ser la existencia *desde el horizonte* de la experiencia del amor.

Existencia, afectividad y angustia en Heidegger

Como es bien sabido, el tema de *Sein und Zeit* es despertar el sentido de eso que llamamos ser, como lo establece en forma categórica la línea que abre el texto: "die gennante Frage ist heute Vergessenheit gekommen". Heidegger identifica ese olvido, y así lo hará a lo largo de toda su obra, con la tradición metafísica, ya que piensa al ser como el concep-

[15] Título que, desde mediados del siglo pasado, a partir de los estudios primero de É. Gilson y luego de J. Leclercq, vino a enriquecer nuestra visión del pensamiento medieval por mucho tiempo identificado exclusivamente con la escolástica. En particular, véase el ya consagrado *The Love of Learning and the Desire for God,* Nueva York, Fordham University Press, 1961.

[16] Étienne Gilson, *The Mystical Theology of Saint Bernard,* Nueva York, Sheed & Ward, 1940, pp. 20-26.

[17] A menudo como sinónimo de toda la vida afectiva. Así, por ejemplo, en el caso de las diferentes "escalas" que Bernardo elabora para describir la condición humana y el ascenso del hombre a Dios. *Vid. Dil*, 15, 39; *SC*, 20, 9.

to más universal (*allgemeinste*), indefinible (*undefinierbar*) e incuestionable (*selbstverständliche*).[18]

De ese modo, la indiferencia que Heidegger sostiene a lo largo de toda su obra respecto de la cuestión de Dios debe comprenderse a la luz del vínculo entre ser absoluto y Dios dentro de la tradición metafísica, lo cual constituye un olvido singular, puesto que es lo claro y distinto lo que acaba por convertirse en oscuridad. De ahí que el "despertar" también deba plantearse de una forma singular. La pregunta ¿qué es eso que llamamos ser? nos conduce a interrogar por la modalidad ontológica para la cual el ser tiene sentido, es decir, nos lleva a investigar al ser *(sein)* en tanto que allí *(da)*, en tanto que existencia *(Existenz)*. El sentido que la expresión "ser" ha de buscarse en la manera en que la existencia se ocupa *(Besorgen)* siempre de su propio ser, arrojada *(Geworfenheit)* a un mundo *(In-der-Welt-sein)*, interactuando con otros *(Mit-sein)*, y tal como acontece dentro del horizonte de la finitud *(Endlichkeit)*. Pero la existencia, y por tanto cada uno de los elementos que la definen como tal, se caracteriza, además, como "encontrarse" *(Befindlichkeit)*, en el doble sentido de ubicación espacial y tonalidad afectiva *(Stimmung)*. En dónde me encuentro siempre es un cómo me encuentro. En principio, implica que el *Dasein* nunca se "encuentra" originalmente con objetos para una conciencia teórica; antes bien, esa posibilidad se fundamenta en el mero hecho *(Faktizität)* de que las cosas estén ya ahí, al alcance *(Vorzuhanden)*. Que el mundo posea siempre un sentido para el *Dasein* entraña que éste comprende *(Verstehen)* al mundo, y que lo hace en forma afectiva, de acuerdo con el modo en que siempre se "encuentre".

No obstante, la omnipresencia de la vida afectiva no supone una especie de simplificación. El hecho fundamental del "encontrarme" se manifiesta por medio de los distintos tipos de afecto. La "simplificación" en Heidegger se relaciona, más bien, con establecer el modo más auténtico *(eigentlich)* de la afectividad; es decir, con aquella tonalidad que des-cubra el hecho mismo de la existencia: la angustia *(Angst)*. A través de la profunda desazón que acompaña a la angustia, el *Dasein* des-cubre el carácter esencialmente inhóspito *(unheimlich)* de la existencia. Es una experiencia sin referente "objetivo". Me angustio ante nada *(Das Nicht)*, ante el fundamento *(Grund)* sin fundamento *(Abgrund)* que define la existencia, y que la constituye, además, como ya siempre a punto de no ser más, como ser para la muerte *(Sein-zum-tode)*.

Así, la angustia adquiere una función metodológica central; no sólo caracteriza al *Dasein* en su dimensión más profunda, sino que señala la dirección que la ontología fundamental debe seguir: la temporalidad. La pregunta por el ser sólo logra relevancia si se plantea desde el horizonte

[18] *SZ*, 1.

de la nada o, de acuerdo con Heidegger, cuando pregunto ¿por qué hay ser y no más bien nada?[19] Por tanto, si es que puede hablarse de trascendencia en Heidegger, ésta debe entenderse sólo como el *Faktum* mismo de existir. Explicado desde la perspectiva del ser mismo: el aparecer del ser sobre el horizonte de la finitud es anterior a todo ser trascendente *(ein Seienden),* incluyendo, desde luego, a Dios.

En buena medida, esa postura justifica el carácter secular del proyecto heideggeriano, o más precisamente, el que la existencia deba pensarse al margen de una relación con Dios, si bien no al margen de los dioses o lo sagrado, nociones con las cuales el llamado segundo Heidegger buscará "enriquecer" —¿des-secularizar?— su diagnóstico de la existencia y que, entre otras cosas, le permiten transformar la inhospitalidad *(unheimlich)* del mundo en la hospitalidad *(heimlich)* de la tierra *(die Erde).*[20] Sin embargo —como explica Lacoste—, aunque el mundo *(der Welt)* se reviste de cierta sacralidad una vez que se le toma por la tierra, ello no nos autoriza a hablar de Dios. Existe, pues, una diferencia fundamental entre el concepto heideggeriano de lo divino o lo sagrado y la divinidad de Dios.[21] La angustia, y más tarde la serenidad *(Gelassenheit),* que provienen de asumir el sitio que a mí, en tanto mortal, corresponde en la estructura cuaternaria *(Geviert)* de lo sagrado, resumen la ausencia de lo absoluto desde la perspectiva de la afectividad. Angustia y serenidad constituyen los dos polos de una afectividad que se guarda de establecer una relación con Dios. Por eso, Heidegger, a pesar de sus profundas raíces teológicas, se ha sumado a las filas de lo que T. Kisiel bien llamó "the fundamental atheism indigeneous to philosophy".[22]

Aquí es indispensable replantear las preguntas que este ensayo busca responder: ¿es posible hablar de una experiencia de Dios en el seno mismo de la existencia? ¿Es la existencia necesariamente un evento secular, o a lo mucho destinada a sacralizar al ser? ¿Es la angustia, o en todo caso, el contentamiento sereno del ateísmo que caracteriza a la religión de lo sagrado, la única modalidad fundamental dentro del vasto repertorio de la afectividad que define nuestro ser en el mundo? ¿Puede la vida afectiva ofrecer otro tipo de experiencia, capaz de revelar una relación

19 "Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts?", M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik,* Tubinga, Max Niemeyer Verlag, 1987, p. 1.

20 A partir de sus *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung Dichtung, Gesamtausgabe,* vol. 4, Fráncfort, Klostermann, 1981, p. 35.

21 J-Y Lacoste, *op. cit.,* p. 18.

22 Theodore Kisiel, *The Genesis of Heidegger's Being and Time,* Berkeley, University of California Press, 1993, p. 80. Sobre las raíces teológicas de Heidegger, *vid.,* por ejemplo, los escritos de juventud reunidos en *The Phenomenology of Religious Life,* Bloomington, Indiana University Press, 2004, en particular, la reflexión en torno a las epístolas de San Pablo (1920-1921).

con Dios sin por ello abandonar las estructuras básicas de la existencia? ¿Es el amor, tal como fue concebido por Bernardo de Clairvaux, una tonalidad capaz de redefinir a un nivel fundamental la existencia?

Existencia y deseo en Bernardo de Clairvaux

Si algo define a la naturaleza humana en la obra de Bernardo es el deseo *(desiderium)*. Siguiendo a Agustín, Bernardo lo interpreta a un nivel ontológico más que psicológico. Es un movimiento interior surgido del corazón mismo del hombre;[23] no es la experiencia de volverse consciente de que se desea, tampoco la reacción a cierto estímulo externo ni el resultado de algún acto o predilección personal: el hombre *es* deseo. Desear define su naturaleza, lo cual subraya la modalidad en que el hombre existe, es decir, al otro extremo de lo "supernatural". Ello significa que, lo sepamos o no, el deseo nos precede y decide en todos los casos. Todo lo que "aquí hay es este deseo eterno e inexplicable que no conoce fin".[24]

¿Cuáles son, pues, las características del deseo? ¿Qué significa para Bernardo que la existencia humana sea deseo? Cabe señalar tres aspectos en la medida en que establecen un notable paralelismo con el análisis de la existencia en Heidegger: la inhospitalidad *(peregrinatio)*, el sentido de anticipación *(exspectatione)*, y la desazón *(inquietus, languor)*, cada uno de ellos asociado, desde luego, con la afectividad.

El deseo define la existencia como un no estar en casa; manifiesta nuestra pertenencia a un mundo que, de manera paradójica, nos es ajeno. Desear es existir como peregrino de camino a la verdadera *patria*.[25] Asimismo, la inhospitalidad expresa el carácter proyectivo de la existencia como anticipación. En términos generales, ello significa que el hombre existe siempre más allá de sí mismo, anticipando y procurando su ser.[26] Empero, la caracterización del deseo se completa, para Bernardo, en la presencia de Dios. En realidad, la distinción entre deseo secular y espiritual aquí sólo tiene un fin didáctico: para Bernardo deseo siempre y necesariamente es proyectar la existencia en miras a lo absoluto. Tal

[23] *SC*, 7.8, 32.2.

[24] *Dil*, 11.33.

[25] *SC*, 59.4. Desde luego, Bernardo retoma los conceptos de Agustín y, en última instancia, los de una tradición eminentemente bíblica. Por ejemplo, en *SC*, 33.2, Bernardo cita Heb. 11.13: "En esta tierra no somos sino simples visitantes y viajeros", y Heb. 13.14: "No poseemos aquí una morada, antes bien, buscamos una en el futuro".

[26] Así puede interpretarse, por ejemplo, el primer nivel del amor, manifiesto en el impulso más básico —la supervivencia—, y "realizado" siempre en relación con las cosas del mundo tal como éstas se presentan a nuestro alcance, según el uso y sentido que mi existencia "proyecta" sobre ellas. *Vid. Dil*, 15.39.

anticipación le otorga, además, su verdadero peso a la experiencia de desazón que define la existencia.[27] No hay desenlace para nuestra desazón en la medida en que no lo hay para nuestra anticipación. El deseo anticipa una presencia —la de Dios— que jamás se consuma.

Cada uno de esos aspectos del deseo define la existencia como afectividad. Es casi imposible pensar en el deseo sin hacerlo en su intrínseca carga afectiva. De hecho, para Bernardo, desear es precisamente "ser susceptible a un afecto" (*affectus*). Eso explica que, a menudo, afectividad y deseo sean términos intercambiables en su obra. En este sentido, la afectividad también constituye una determinación ontológica de la existencia.[28] Así como no decido desear, tampoco decido el hecho de existir con cierta tonalidad, el hecho de que la existencia se caracterice siempre como un modo particular de "encontrarme".

El deseo puede ser concupiscente (*cupiditas*), "amor carnal por el que uno se ama a sí mismo egoístamente",[29] o, bajo la influencia del miedo, contraerse hasta el extremo de lo pusilánime[30] y, asimismo, es deseo lo que habita en nuestros sentimientos de extravío y tristeza.[31] Existe un tipo de deseo "espiritual" que no ha superado el egoísmo y sólo busca en Dios el beneficio personal.[32] En cambio, la alegría *(laetitia)* expresa un deseo que se ha depurado, quitándole al peregrinaje su carga negativa y trayendo una sensación de aligeramiento.

Cada una de tales variantes de la afectividad posee su fundamento último en la estructura misma del deseo. Al mismo tiempo, si bien todo afecto, incluyendo la concupiscencia misma,[33] tiene su condición de posibilidad en la estructura del deseo, no todo deseo descubre plenamente *la existencia misma como deseo*: "Mientras caminemos sobre el polvo de esta tierra, es imposible que los pies, es decir, los afectos del alma, permanezcan totalmente limpios. Necesariamente habrán de ensuciarse; a veces de vanidad; otras, debido a la búsqueda de placer, y otras más, de curiosidad".[34]

[27] *SC*, 51.3.

[28] Jacques Blanpain explica que *affectus,* en Bernardo, no equivale a la noción escolástica de *affectus cordis* o "sentimiento" —por lo demás, clave para el desarrollo del pietismo—, entendido siempre en términos puramente psicológicos. *Vid.* J. Blanpain, "Langage mystique, expresion du désir dans les Sermons sur le Cantique des cantiques de Bernard de Clairvaux", en *Collectanea Cisterciensia*, núm. 36, 1974, p. 59.

[29] *Dil*, 8.23.

[30] *SC*, 33.11.

[31] *SC*, 28.13.

[32] *SC*, 33.11.

[33] *Vid.*, por ejemplo, el *Sermo in ascensione Domini* 6.11: "Incluso la nube tuvo un significado, una esencia, y una función en la salvación: produjo un afecto al nivel de la carne *(cupiditas)* en aquellos discípulos que habiendo comprendido la fe no fueron sin embargo capaces de experimentar un cambio a nivel afectivo".

[34] *SC*, 32.2.

De esa forma, hay un importante sentido de fluctuación *(alternatio)* en la afectividad. De manera paradójica, el amor tampoco está libre de esa determinación. Como cualquier otro afecto, es *vicissitudo.*[35] ¿Qué nos permite, entonces, suponer que el amor es una experiencia fundamental?

Como veremos, el amor, a pesar de poseer su condición de posibilidad en el carácter fluctuante de la afectividad, constituye una experiencia fundamental en la medida en que es capaz de manifestar el sentido más profundo de la existencia, revelando allí mismo el hecho esencial de que todo deseo es, en realidad, deseo de estar en la presencia de lo absoluto. Por lo tanto, puede decirse que la fugacidad del amor adquiere la impronta de lo definitivo. Es una experiencia fundamental en tanto que en el amor lo fugaz acaba por revelar algo definitivo.

El amor como experiencia fundamental

El afecto que llamamos amor

En su libro acerca de Bernardo, Gilson señala que la supuesta "tradición medieval" que clasifica la vida afectiva con base en las experiencias de *timor, tristitia, laetitia,* y *amor* es, en realidad, propiamente bernardina, y suyo es, también, el modo en que éste la interpreta; esto es, distinguir el carácter activo de la *affectio* del carácter pasivo de los *affectus.*[36] El objetivo principal de tal interpretación se relaciona con determinar la preeminencia del amor sobre cualquier otra tonalidad afectiva; un hecho que, a su vez, sólo puede entenderse a la luz de las premisas básicas de la teología bernardina.

Dios siempre es *affectio,* nunca *affectus.*[37] Jamás podemos devolver, por ejemplo, alegría o miedo a Dios. Aun cuando ese mismo principio opera cuando se trata del amor —"Su belleza es su amor, que es su mayor grandeza porque es siempre anterior"—,[38] es decir, aunque es siempre Dios quien ama primero *(praeveniens),*[39] Bernardo considera que nuestra respuesta al afecto del amor posee la capacidad única de alcanzar y atraer a Dios:

> Sólo aquel que es amado por Dios y, respondiendo a este amor, le atrae hacia sí, puede decirse que le es completamente fiel a Dios. Dios se convierte, entonces, en su morada. Por lo tanto, estoy convencido de que sólo

[35] *SC,* 32.2.

[36] E. Gilson, *op. cit.,* p. 101, n. 131. La clasificación bernardina aparece en *Dil,* 50.2.

[37] B. de Clairvaux, *De Consideratione,* 5.12.

[38] *SC,* 48.5.

[39] *SC,* 57.6.

cuando Dios y el hombre se entregan por completo a través de un amor recíproco, Dios existe entonces en el hombre y el hombre en Dios.[40]

Anticipamos a Dios por medio del amor; ello nos presenta a Dios con su propia y libre inclinación a amarnos. El amor que en principio parecía preceder al nuestro, es ahora el que le sucede, el que nos sale al encuentro. Así, partiendo de la definición más general de deseo —"ser susceptible a un afecto"—, Bernardo asocia al amor con la capacidad única para des-cubrir el sentido de *reciprocidad* que le es intrínseco al deseo en general. El amor intensifica, por así decirlo, la trama del deseo: se desea ver a Dios.[41] El amor pone de manifiesto el elemento de reciprocidad implícito en el caso de los otros afectos. Ello no significa que éstos "oculten" esa relación, sino que no la revelan en el modo en que el amor lo manifiesta. Existen importantes razones teológicas, ontológicas y epistemológicas para que así sea. Todas ellas se resumen en la definición bernardina de Dios: "No es que Dios posea amor, sino, más bien, que Dios es amor".[42]

Dios es amor, y por tanto, sólo la experiencia del amor puede iluminar el amor con el que Dios mismo nos "afecta". Des-cubriendo lo sobrenatural, el amor des-cubre en forma simultánea la existencia en tanto deseo: "Quien ama, experimenta necesariamente una desazón que surge del deseo [...] Una vez que a los hombres les fue prometido el reino de Dios, comprendieron que no hay aquí morada alguna para ellos, y desde entonces anhelan una condición futura".[43]

Desazón, peregrinaje y anticipación definen, de manera simultánea, nuestro ser en el mundo y lo hacen además, como expuesto ante lo absoluto. La intensidad con la que el amor descubre esa reciprocidad y, desde ésta, los elementos de desazón, peregrinaje y anticipación, explica por qué el amor es el principal afecto en Bernardo. En el amor, se renuncia "a todos los otros afectos para entregarse por completo al amor y sólo al amor".[44] Como explica Gilson, más que una exclusión, la preeminencia del amor representa una inclusión.[45] No es, pues, que el amor proceda del deseo o le supere excluyéndolo; antes bien, por medio de él uno comprende que toda afectividad, todo deseo, descansa en una anticipación de lo absoluto. El amor no cancela el sentido de búsqueda y desazón que

[40] *SC*, 71.10.

[41] Idea que, por lo demás, confirma de nuevo la presencia de Agustín en el pensamiento de Bernardo.

[42] *SC*, 59.1.

[43] *SC*, 59.4.

[44] *SC*, 83.6.

[45] E. Gilson, *op. cit.*, p. 141.

caracteriza al deseo,[46] ni la existencia deja de ser deseo: el amor *es* la experiencia fundamental del deseo.

El carácter paradójico del amor

Mediante el amor el hombre vislumbra el límite de su mundo: se somete a una presencia que no tiene cabida en este mundo, la presencia de lo absoluto. Puesto que la experiencia del amor descubre la existencia como una anticipación de lo absoluto *desde* la facticidad del mundo, en realidad tal presencia constituye, al mismo tiempo, ausencia: "En la misma medida en que la presencia se experimenta como una fuente de gozo, asimismo la ausencia trae dolor. Amamos algo que existe oculto y esto no hace sino más intenso nuestro amor. Entre más se desee más profunda es la experiencia de ausencia".[47]

La ausencia que orienta nuestro modo de encontrarnos en el mundo, de ser deseo, se vuelve tangible en la experiencia del amor. Pero, ¿no es, entonces, como podría esperarse, que el amor venga a cerrar la trama del deseo? La pregunta sólo puede responderse precisando de nuevo qué es con exactitud lo que se ama, en la experiencia fundamental del amor: a Dios, por supuesto; pero, dijimos, definido precisamente como amor y no como objeto del amor: "Me pides que te explique por qué y cómo debe amarse a Dios. Mi respuesta es que Dios es la razón misma para amarle. En cuanto a cómo debe amársele, la respuesta es: con un amor que no conoce medida".[48]

La presencia del amor que define la naturaleza misma de Dios reclama una respuesta incondicionada. Estar en presencia de lo inconmensurable proyecta al mundo más allá de toda medida. No es sencillo comprender el significado de un amor sin medida. Ello se debe a que la existencia *mesura* en cada caso el deseo; en otras palabras, el deseo se realiza siempre como deseo de esto y aquello. Sin embargo, en el amor *se desea el amor mismo*, se ama porque se ama: "El amor es su propio mérito y recompensa. No busca ninguna justificación más allá de sí mismo, ni ningún fruto fuera de sí mismo [...] Amo porque amo".[49]

Desde luego, ésta no es una experiencia ordinaria y no tendría por qué serlo. Es, justo, el profundo carácter paradójico del amor lo que caracteriza como experiencia fundamental en la obra de Bernardo. Sin referencia a ningún objeto, la existencia logra, por unos instantes y median-

[46] *SC*, 84.1.
[47] *SC*, 51.1.
[48] *Dil*, 1.1.
[49] *SC*, 83.4.

te el amor, despojarse del interés que define a las otras variantes del deseo. Así, el amor se convierte en una experiencia capaz de devolver su castidad *(castus)* al deseo.

Amor y comprensión

La paradoja que encierra la experiencia del amor no sólo se manifiesta en relación con los otros afectos y, en general, con el deseo, sino, además, con el conocimiento. Como explica L. Anderson, Bernardo, en la tradición de Gregorio el Grande, usa la expresión *amor ipse notitia est*[50] con el fin de distinguir la intencionalidad del intelecto —siempre referida a un objeto— de la "mera" inclinación *(tendentionaliter)* que define al amor.[51] A diferencia de la intención, la inclinación "comprende" a Dios dentro de las determinaciones de la existencia, es decir, a sabiendas de que Dios jamás se presenta ante nosotros como objeto de una experiencia. El amor es la experiencia de "saber" que no se puede experimentar a Dios; en sentido es importante destacar el componente apofático del amor bernardino.[52] De nuevo, amar es apenas *desear ver a Dios*, dicho, ahora sí, con toda la carga escatológica que la expresión permite. Sólo en esos términos debe entenderse la prioridad del amor sobre el conocimiento en Bernardo, de tal modo que lo que se condena no es el intelecto *per se* —como señala B. McGinn—, sino su presunta superioridad sobre el *affectus*.[53]

En todo esto, existe un esfuerzo por parte de Bernardo para pensar "afectividad" y "conocimiento" como modalidades cooriginarias de la existencia. Si lo afectivo impera, no es porque haya una experiencia cognitiva de Dios a la que se atribuya un valor inferior, sino sólo debido a que el amor es la experiencia que corresponde a una presencia que es, a la vez, ausencia. Amar es comprender —des-cubrir— la existencia en tanto anticipación de lo absoluto, que, comprendido siempre y sólo desde el horizonte de la existencia, se presenta como ausencia. Comprender de ese modo es comprender (des-cubrir), también, el carácter finito de nuestro ser en el mundo. Es una comprensión, de nuevo, apofática. Tal

[50] "El amor es él mismo conocimiento." *Cfr.* Por ejemplo, en *Sermo de diversis*, 29.1.

[51] Luke Anderson, "The Rhetorical Epistemology in Saint Bernard's *Super Cantica*", en J. Sommerfeldt, *Bernardus Magister*, Michigan, Cistercian Publications, 1992, p. 101.

[52] Que viene a confirmar otras de las ricas tradiciones de las que Bernardo es heredero: la de la teología negativa.

[53] Bernard McGinn, *The Growth of Mysticism*, Nueva York, Crossroad, 1999, p. 201.

negación o elemento de imposibilidad conserva la experiencia del amor *arraigada* al mundo, es decir, *auténticamente des-arraigada* en relación con lo absoluto, con la morada definitiva que el amor anticipa.

Existencia y exceso

Sin abandonar el mundo, y antes bien afirmándolo, el amor se resiste, sin embargo, a *arraigarse;* después de todo, debido a que le es inhóspito. Ello implica que el amor se opone a considerarlo como "simple" mundo. El efecto es, siguiendo a Lacoste, el de una sobre-determinación. Los signos básicos de la existencia prevalecen, aunque iluminados por otra luz. En la medida en que el velo que nos separa de lo absoluto, el velo que define ordinariamente al mundo, ha perdido de pronto su peso, el amor parece *exceder* nuestro inherente estar lanzados más allá de nosotros mismos (existencia). Entonces, la existencia *(ex-sistere)* se revela como un *excessus*[54] con la fuerza suficiente para aliviar la desazón que caracteriza al mundo.

Al renunciar a todos los afectos y darnos por completo a la experiencia del amor, afirmamos nuestro deseo de existir ante Dios,[55] de exceder la existencia. Tal exceso no es adquirir algún derecho sobre Dios; se trata sólo de *desear auténticamente*, de *apenas desear ver a Dios,* respondiendo así a la presencia de lo absoluto dentro de las posibilidades que corresponden al mundo, esto es, sobre la base de su ausencia. Amor es sobre-determinar la ausencia, que caracteriza al deseo hasta hacer de esa ausencia presencia. El amor no agota el mundo ni nos coloca en otro; confirma las condiciones básicas de la existencia. Lo que se consigue con ese "exceso de existencia" es apenas quitarle al mundo su gravidez. Éste gravita ahora alrededor de otro núcleo, se orienta de principio a fin conforme a una anticipación distinta, la de lo absoluto: "Dios mismo ofrece la ocasión [para amar], él es la causa del afecto, y es él quien consuma el deseo".[56]

Amor y anticipación en *el mundo*

Hay tres cosas en la vida que provocan el extravío del buscador: emprender su búsqueda en un tiempo inadecuado, de manera incorrecta, y en un lugar inapropiado.[57] Así, Bernardo establece las condiciones nece-

[54] *SC,* 49.4.
[55] *SC,* 83.6.
[56] *Dil,* 7.22.
[57] *SC,* 75.3.

sarias para existir en la anticipación de Dios, para amarle. De éstas, tiempo y espacio son en especial relevantes para nuestra reflexión. El amor es un fenómeno sobre todo temporal y espacial. Bernardo explica que el tiempo que le corresponde al amor es el presente,[58] la temporalidad que define al mundo, y que nos caracteriza como finitud. En cuanto al sitio correcto, Bernardo señala que éste sólo puede ser la tierra.[59] En tanto afecto, el amor surge y se desenvuelve en referencia a las cosas del mundo, aquí y ahora. Es una respuesta al hecho primordial de que hay mundo, y de que el hombre existe de manera temporal, entre las cosas y al lado de otros seres humanos, aun si existe sólo como un peregrino.

Por lo tanto, debe insistirse: el amor no es una especie de antídoto a las supuestas limitaciones del conocimiento para comprender a Dios, algo así como la experiencia que, en forma paradójica, supera las condiciones de toda experiencia posible. El amor anticipa lo absoluto *en* el mundo; de otra forma, no podría hablarse de él como un modo de "encontrarse". Definir el amor como experiencia fundamental no le exime de las determinaciones de la existencia; por el contrario, es el signo de su capacidad para descubrir la existencia misma. Los calificativos de "exceso" o "sobredeterminación" son siempre predicados de la existencia misma. Bernardo es muy claro en cuanto a esta delimitación: "No dudo que en el Cielo pueda ocurrir lo que aquí en la tierra sólo conozco a través de la sagrada Escritura, tampoco que el alma pueda experimentar lo que este pasaje sugiere, pero, aquí en la tierra, es imposible poner en palabras, comprender, lo que únicamente allá podrá llegar a entenderse".[60]

Amar no es tener la *visio* de lo absoluto. El amor nunca abandona la estructura del deseo, apenas la des-cubre, donde "apenas" significa demasiado, un exceso. El amor sobredetermina la no pertenencia del hombre al mundo hasta el extremo de descubrir su pertenencia a la presencia ausente de Dios y dejar precisamente a Dios, por medio de la anticipación amorosa, la última palabra respecto de cualquier "experiencia directa".[61] Lo que a nosotros nos corresponde, en cambio, es decir con Bernardo: "Asserant hoc si qui *experti* sunt, michi fateor impossibile uidetur".[62]

[58] *SC,* 75.4.

[59] *SC,* 75.4.

[60] *Vid.*, asimismo, *Dil,* 15.39, *SC,* 31.2.

[61] *SC,* 23.15.

[62] "Que así lo proclamen quienes son expertos, yo por mi parte creo que es imposible." *Dil,* 15.39.

La rareza del amor y la alegoría de la esposa (sponsa)

Cada una de las secciones anteriores ofrece elementos suficientes para inferir que el amor es una experiencia a la vez "ordinaria" y "única". La fugaz convergencia de lo absoluto y la existencia que el amor procura tiene, entonces, la impronta de lo definitivo. La fugacidad del amor se convierte, como la angustia en Heidegger, en el signo de su rareza *(rara hora et parva mora)*.[63] Para Bernardo, ya lo señalamos, no existe jamás una realización completa del amor. Aun el más puro *(amor purus)* responde al carácter inacabado y fluctuante del deseo. El amor *realiza* la naturaleza *infinita* del deseo en la medida en que revela el verdadero fin de todo deseo en lo que no conoce fin: Dios.[64]

En ese sentido, la rareza de una experiencia como la del amor *está fundada en su carácter ordinario, en la cotidianidad del deseo*. Arrojados al mundo, elegimos desear ver lo absoluto, e iluminar nuestra desazón con la anticipación de una morada definitiva y, al mismo tiempo, inalcanzable. Amar es someter la existencia a la paradoja de no estar ni en casa ni lejos de casa.

Esa tensión se consuma, para Bernardo, en la alegoría de la novia, en el amor virginal de la prometida, quien desea con la certeza de "saberse" en la antesala del matrimonio, pero jamás con la "ingenuidad" de considerar tal anticipación como una unión definitiva. La novia existe en la promesa del amor, lo cual resume la forma más perfecta de su deseo. A través de esta manera de amor, los signos fundamentales de la existencia —la inhospitalidad, la desazón, el sentido de anticipación— se exacerban hasta el aligeramiento. La confianza *(fiducia)* inconmovible de la novia tiende el puente que une la vida espiritual y la existencia. La per-

63 *SC*, 23.15.

64 "D'un autre désir ou, plutôt, d'une autre modalité du désir qui, ne recherchant plus "le meilleur" dans la comparaison des sensibles, mais que se fixant sur l'absolument parfait, y trouve sa fin, précisément parce que, infini, il a rencontré un objet infini, exactement comme le désir sensible est, lui, sans fin, parce que chaque objet fini renvoie à un autre objet fini." ("[El amor] es otro deseo o mejor dicho otra modalidad del deseo que, al no buscar más 'lo mejor' según una comparación sensible, sino fijándose en lo absolutamente perfecto, realiza su fin precisamente porque, siendo infinito, ha encontrado un objeto infinito, tal como el deseo sensible es en sí mismo, sin fin, en tanto que cada objeto finito remite a otro objeto finito.") G. Lardreau, *op. cit.*, p. 34. Gilson también resume la idea al señalar que el amor es "*a* continual pining desire, interrupted by the fleeting and always unforseeable joys of the divine union... There will never be any love that is purely pure save in Heaven" ("un deseo firme y constante, apenas interrumpido por las fugaces y siempre impredecibles alegrías de la unión divina... salvo en el Cielo [en esta tierra] nunca habrá un amor que sea totalmente puro.") E. Gilson, *op. cit.*, p. 143.

fección de su amor expresa la tensión de amar a Dios y, a la vez, existir sobre la tierra. Se existe en un mundo que, de pronto, se resuelve por una ausencia que es toda presencia: la presencia de lo absoluto. La novia ama en la anticipación de lo que siendo disímil *(dissimilis)* tiene el signo de lo semejante *(similitudo Dei)*: "Dios es amor y nada en la creación puede complacer al hombre, hecho a semejanza de Dios, que no sea el amor de Dios.[65]

De esa forma, padecer *(affectus)* el amor es recrear la promesa del Genésis —"Y creo Dios al hombre a su imagen y semejanza"—, sin abandonar las consecuencias de ese mismo evento (existir para la muerte). Ser semejante es participar de una espera que define al mundo como la tierra de lo disimilar y mediante la cual el peregrino puede, *además,* convertirse en la prometida. Ésta existe en el mundo, pero la naturaleza de su amor la des-arraiga de un modo único: la vuelve *excesivamente* peregrina, en tanto que su viaje y su desazón tienen la impronta de lo absoluto: "En ese momento los brazos de la Sabiduría le rodearán interiormente, por así decirlo, y experimentará así la dulzura del amor divino que le envuelve por completo. Para ese hombre, el deseo más grande se cumple aun cuando él siga existiendo como un peregrino".[66]

[65] *SC,* 18.6.
[66] *SC,* 32.2.

TOCANDO EL CIELO

La mística en la historia del pensamiento filosófico griego y en el cristianismo

Jorge Luis Ortiz Rivera*

Dicebamus hesterno die...

Apuntaba ya en otro lugar[1] que la poesía era el medio por el cual la mayoría de las formas místicas buscan expresarse, pues permite el uso de un término multívoco que, contrario al término prosaico, es más similar a aquella realidad que parece escapársele de las manos y de la comprensión. Es, pues, conveniente que ahora nos adentremos un poco en el estudio fenomenológico y filosófico de qué es la mística, principalmente en Occidente.

Esta selección no intenta ser un juicio de valor con respecto de las formas que el fenómeno ha tomado en Oriente, las cuales, por otro lado, alcanzan grandes honduras tanto en las diversas tradiciones de la India, como aquellas chinas, japonesas, etcétera, tan en boga en nuestro hemisferio desde mediados del siglo pasado. Me he visto obligado a limitar el

*Escuela de Filosofía, Universidad Intercontinental, México.

[1] En el número 13 del año 6 de 2000 de esta misma revista, apareció un artículo mío titulado "Hablando de lo indecible. La poesía como vehículo adecuado para la experiencia mística". El presente ensayo supone la continuación de aquél, aunque lo he finalizado mucho tiempo después del planeado por vicisitudes que no vale la pena mencionar. De ahí que le tomara prestada la frase a fray Luis de Granada para engarzar al lector asiduo con aquél. Ambos textos son producto de una investigación que comencé ya hace años sobre el problema místico contemplado desde la perspectiva filosófica.

campo de investigación en aras de simplificar el acercamiento previsto. Sin embargo, mucho de lo que aquí se explicita es aplicable también a ellas.

Un intento fallido

Suponer que la realidad concreta del día a día es la única fuente de verdad y el único marco de referencia al que debemos sujetarnos es una tentación a la que desde siempre se ha expuesto el género humano y no deja de suponer algún grado de acierto. En efecto, esta posición, que al extremo conduce al más craso empirismo, no deja de ofrecer bondades que convierten en insulso e innecesario el intento de criticarlas. Recordemos formas filosóficas tan dispares como el tomismo o el kantismo; convienen en que el proceso de conocimiento no sólo no llega a término, sino que además, no puede comenzar sin esta referencia a la realidad. Incluso para las elucubraciones más etéreas de la metafísica más radical[2] es condición *sine qua non* para su desarrollo, pues se debe reconocer que el método de estas disquisiciones no puede ser meramente *a priori*.

> a) *Quoad originem unde habetur ipsi conceptus:* quia non habemus ideas innatas [...] sed omnes obtinemus ex experientia sive externa sive interna; [...], *c) quoad alia obiecta vel veritates cognoscendas*: quia nisi fiat recursus ad experientiam, est periculum ne, in processu praesertim longo deductionis, vitium irrepeat, quod non iam aliquam naturam vel estructuram realem concludamus.[3]

Sin embargo, intentar reducir todo conocimiento a lo sólo físico conduciría, a la larga, a reducir la capacidad más humana a un estilo de co-

[2] *Cfr.* Tomás de Aquino, *De Veritate, q.* 10, *a.* 6, *ad* 2: "Dicitur cognitio mentis a sensus originem habere, non quod omne illud quod mens cognoscit, sensu apprehendat, sed quia ex his quae sensus apprehendit, mens in aliqua ulteriora manuducitur, sicut etiam sensibilia intellecta manuducunt ad intelligibilia divinorum". *Cfr.* también Francisco Suárez, *DM* I S 6 n 23 y ss. "Se dice que el conocimiento de la mente tiene su origen por el sentido, no porque todo lo que la mente conoce, el sentido lo aprehende, sino porque de estas cosas que el sentido aprehende, la mente es conducida hacia algunas posteriores, así como también las cosas sensibles inteligidas conducen a las cosas inteligibles de lo divino". La traducción es mía.

[3] Clemente Fernández, *Metaphysica Generalis*, en Professores S.I. Facultatum Philosophicarum in Hispania, *Philosophiae Scholasticae Summa*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1950, pp. 480-481.

"*a)* Por el origen de donde se obtienen los mismos conceptos: porque no tenemos ideas innatas, [...] sino que obtenemos todas de la experiencia externa o interna [...] *c)* Por los otros objetos o verdades a conocer, porque si no se hace un recurso a la experiencia, existe el peligro de que, sobre todo, en un largo proceso de deducción, aparezcan vicios por los que no concluyamos ya nada real". La traducción es mía.

nocimiento que en nada se diferencie del de los animales. Y si hemos de creer a la vieja máxima "un apetito inútil repugna la razón" y, al mismo tiempo, somos coherentes con la posición anterior, debemos aceptar que en el hombre —así, en universal, refiriéndonos a todo hombre y a cada uno de ellos— alguna vez ha existido el deseo de trascendencia y que éste se experimenta y, por nuestra premisa, que no puede ser inútil. El hombre quiere trascender; por lo tanto, debe poder hacerlo.[4]

Por supuesto, el estudio de esta trascendencia no puede esclarecerse por la lógica de las ciencias naturales, porque de suyo tratan de objetos que, frente a la realidad sensible, se definen a sí mismos como inmanentes. Tampoco el mundo de lo trascendente, por definición, es susceptible de ser enmarcado por la lógica de estas ciencias, pues no es un hecho manifiesto a la conciencia humana, sino una promesa que, velada por lo que está más allá de los sentidos, se ofrece en un vaivén continuo de presencia y ausencia, de ya estar aquí y, al mismo tiempo, haberse ido. En este sentido San Juan de la Cruz dirá:

> ¡Ay, quién podrá sanarme!
> Acaba de entregarte ya de vero
> No quieras enviarme ya más mensajero
> Que no saben decirme lo que quiero.[5]

El develar lo metasensible con miras a conseguir esta promesa inalcanzada se presenta, para muchos, como el máximo logro de la razón humana y, con ella, de todo el hombre. Asimismo, como el objeto que trata de comprender y comprehender es, ya dijimos, metasensible, su aprehensión requiere que —después de los datos sensibles, de los cuales ya hemos aceptado su valor— se recurra a una facultad *sui generis* que produzca a su vez un conocimiento *sui generis*: el conocimiento místico. Tal es, en este sentido, la aportación principal de la mística platónica, en particular, y de la helénica, en general. Para el mundo antiguo, según el pensamiento de Ferrater Mora, la mística es la actividad que produce el contacto, ἁφή, del alma con el principio divino.

> Para conseguir tal fin es necesario que el alma se desprenda de todo lo oscuro y sensible, o bien —lo que equivale prácticamente a lo mismo— que considere todo lo oscuro y sensible desde el punto de vista de lo puramente inteligible. Así, lo oscuro y sensible no quedan propiamente hablando eliminados, pero sí iluminados [...] [En] el proceso que conduce a la unión mística desempeña un papel fundamental la inteligencia (si bien la "inteligencia intuitiva" y no meramente "discursiva").[6]

[4] De una u otra manera, más o menos fiel a su deseo.

[5] San Juan de la Cruz, *C.E.*, 6.

[6] José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, t. III, Barcelona, Alianza Editorial, 1990, pp. 2419-2420.

En la cultura griega y en la del helenismo existe un continuo que presenta la necesidad de alcanzar la trascendencia. Marcado por la línea de las tendencias órfico-platónico-pitagóricas, este continuo propone la ascensión intelectual del alma con miras a alcanzar la "allendidad",[7] que, en última instancia, se resume como un asemejarse a Dios. Es pues, en el fondo, una propuesta intelectualista presente desde el principio, tanto de la cultura occidental como de la oriental —sobre todo en la tradición mística de la India, en la que se encuentran puntos de convergencia con el itinerario místico helénico, mucho más afines de lo que pudiera pensarse en un primer momento—, donde se plantea el proceso de ascensión a Dios o, para ser fiel a la connotación original, el retorno al Uno.[8]

En toda esta propuesta, desde los temas centrales órficos —incluida la experiencia del absoluto de los místicos indios, el *atman*—, se encuentra manifiesto que, aunque su consecución debe ser alcanzada por refinadas y extenuantes técnicas, el uso de la *inteligencia intuitiva* sólo es un medio que, tarde o temprano, debe ser abandonado.

Este camino comienza siempre con un desapego del mundo material, conseguido por un largo proceso purificatorio hasta alcanzar el dominio absoluto sobre las pasiones. En la antigüedad clásica, esto representa un eco de la propuesta órfica de que la materia es el principio del mal. Por ello no extraña que se considere al místico siempre ligado al ascetismo. Tal imagen, en el fondo, no deja de presentar cierto grado de falsedad. En sentido estricto, el asceta no es el místico, sino el que apenas ha comenzado por el camino del ascenso. Esta primera etapa, a la cual, como Plotino, podríamos llamar καθάρσις, no finaliza sino hasta haber alcanzado un estado de desapego tal, que conduzca por necesidad a la práctica de la virtud.

> La magnanimidad consiste en el desdén de las cosas de acá; y la sabiduría, en la intelección, que vuelve la espalda a las cosas de abajo y conduce el alma a las de arriba. Una vez, pues, que el alma se ha purificado, se hace forma y razón, se vuelve totalmente incorpórea e intelectiva y se integra toda ella en lo divino [...]. Un alma subida a la inteligencia realza, por tanto, su belleza.[9]

El imperativo ético (πράξις)[10] se subordina, pues, al elemento teórico o intelectual (θεορία), consistente en el segundo momento de este ascen-

---

[7] *Cfr.* lo que Frederick Copleston propone sobre el tema del desarrollo místico en el pensamiento plotiniano en su famosa *Historia de la filosofía*, v. I, Barcelona, Ariel, 1980.

[8] θεῳ ὁμοιώθηναι, "hacerse semejante a Dios".

[9] Plotino, *Enneadas*, I 6, 6, 11-17.

[10] Praxis de las virtudes, templanza, fortaleza, justicia y la superior de todas, la φρόνεσις (prudencia).

so. El místico debe empezar ejercitando la inteligencia discursiva, la ciencia y la filosofía. Por eso, es común considerar al místico como maestro, de la misma manera que se le identifica con el asceta. Recordemos que el proceso místico, al menos en el Occidente clásico, se presenta como una filosofía de la salvación.[11] El mismo Platón habla de la necesidad de la contemplación y, para llegar a ella, la de elevarse por medio de cuatro momentos de conocimiento hasta lo meramente inteligible, νοέσις que llega al conocimiento de los ἀρχαι;[12] etapa superior al conocimiento discursivo, sí, pero en la que el alma conserva, según Plotino, la conciencia de sí y, en este sentido, la imperfección de la dualidad, pero que ha permitido elevarse hasta los umbrales mismos de la divinidad.

Este segundo momento está caracterizado por la meditación y la contemplación; aunque el contemplativo tampoco es el místico. Hasta aquí, el asceta, el maestro, el meditante, el contemplativo no ha llegado aún a ser el extático, meta del tercer momento del primitivo proceso místico. Las dos etapas anteriores tienen en común el desprendimiento de lo sensible y, en última instancia, también de lo intelectual. El aspirante a místico ha sido fiel a este continuo desprendimiento, aunque todavía conserva algo: la conciencia de sí; mas aquello que contempla es el Uno y pensar al Uno es ya multiplicidad, porque persiste aún la dualidad entre lo conocido y el cognoscente. El desprendimiento debe ser llevado hasta el límite. Con toda radicalidad debe desprenderse de la conciencia de sí frente al Uno como Otro, adquiriendo primero la intuición del yo en el Uno —ya no pienso *al* Uno (contemplativo), pienso *en* el Uno (extático)—, consiguiendo al mismo tiempo "la conciencia de la identidad fundamental del alma individual con las fuerzas cósmicas",[13] como sostiene Brahman. Y de aquí, volviendo al método de la negación, a la nada de uno mismo y al todo del Ser.

> Por tanto, a través de una drástica purificación, casi se vacía de toda operación particular y toda multiplicidad fenoménica y parece conocer negativamente mediante el vacío y el anonadamiento de todo pensamiento, originado desde fuera, este absoluto [...] y todo ello se acompaña de una intensa alegría, una expresión de trascendencia sobre el tiempo y el espacio, un sentido de hallarse por encima de las categorías de bien y mal.[14]

A fuerza de desprendimiento, la sed del absoluto ha conducido —ahora sí— al místico al absoluto de desprendimiento: al vacío. No hay

[11] Por lo que sus propuestas serán asumidas con gran facilidad por movimientos esotéricos como el gnosticismo.

[12] Platón, *República,* 509 D 6-511 e 5.

[13] Ermano Ancilli, "Mística", en *Diccionario de espiritualidad,* t. II, Barcelona, Herder, 1983, p. 626.

[14] *Idem.*

imagen, no hay representación individual, no hay concepto, no hay conciencia, no hay Yo ni Otro. Sólo se está en el Uno; se tiene experiencia del Ser, pero no se comprende, no se racionaliza, no se conceptualiza. Sólo es experiencia, "no de lo que el alma es, sino de su existencia".[15] Experiencia que lo deja sin conciencia, *está ahí* como si estuviera *fuera de ahí*: permanece extático.

Pero el estado extático es de corta duración; tarde o temprano, el cuerpo nos recuerda en qué situación estamos. De la nada, del vacío, se vuelve —¿se cae?— nuevamente a la multiplicidad.

> Mas si decae de la contemplación, reavive su propia virtud interior, obsérvese a sí mismo adornado con esas virtudes, y se verá aligerado de nuevo, yendo a través de la virtud hasta la inteligencia y sabiduría y a través de la sabiduría hasta aquél. Y esta es la vida de los dioses y la de los hombres divinos y bienaventurados: un librarse de las demás cosas, de las de acá, un vivir libre de los deleites de acá y un huir solo al Solo.[16]

Sin embargo, esta aceptación del vacío como meta del hombre no supone, a la larga, una superación de la propia realidad del ser humano. Este proceso, al que intencionalmente antes hemos llamado primitivo —y en tanto que primitivo, primigenio y por ello inconcluso—, presenta un muro infranqueable incluso para el místico: *Queriendo hallar la allendidad, sólo se ha encontrado con la plena mismidad.* La trascendencia tan ansiada ha quedado inalcanzada. Era de suponerse. La premisa de la que parte este tipo de mística planteaba desde el principio el cerco insuperable de la inmediatez como límite de su propio desarrollo. Aunque los textos hagan referencia a la experiencia de la divinidad, en el fondo, la mística, de la que hemos estado hablando, no tiene en el centro la idea de un Dios trascendente, sino de un principio único.[17]

Por otro lado, el punto de partida es la tesis de que "el hombre llegue a ser por naturaleza lo que tiene en sí mismo de absoluto".[18] En tal caso, el hombre se nos presenta como punto de partida, causa eficiente y causa final de este ascenso y, por su unidad con la materia, principal obstáculo de la trascendencia. Ello es claro en las últimas palabras de Plotino: "Esperaba verte antes de lo que en mí hay de divino parta a unirse con lo Divino en el universo",[19] o como aparece en el siguiente cuadro com-

---

[15] *Idem.*

[16] Plotino, *Enneadas,* VI 9, 11.

[17] Aun entre quienes no profesan un claro y expreso panteísmo, como es el caso de Plotino, tienen, en el fondo, la base de una propuesta cosmológica emanantista que conduce necesariamente a lo que estamos proponiendo: una mística monista, no monoteísta.

[18] E. Ancilli, *op. cit.,* p. 625.

[19] En F. Copleston, *op. cit.,* p. 456.

parativo entre la mística católica, de la que hablaremos después, y las místicas que podríamos denominar naturalistas, como las que hemos estudiado hasta el momento:

DIFFERENZA TRA MISTIC CATTOLICA E MISTICHE NATURALISTICHE

Mistic cattolica	*M. naturalistiche*
Per il peccato originale l'uomo non può tendere verso Dio senza la grazia.	L'ascesa verso l'assoluto è esclusiva opera delle forze naturali dell'uomo.
Dio è un Tu personale.	Il divino è un assoluto impersonale senza volto.
È fondamentale pregarLo, mendicarNe la grazia.	Importa solo la correttezza della tecnica ascetica usata, non ha senso pregare un assoluto che non è un Tu.
La grazia agisce in modo imprevedibile, e chiede all'uomo docilità a tale imprevedibilità che passa attraverso le circostanze carnali della vita.	Tutto è pienamente prevedibile, e le circostanze devono essere fuggite, non attraversate.
Allo spirituale è chiesto di assimilarsi a Cristo, Uomo-Dio, condividendoNe la Croce e la Resurrezione, e i sentimenti di passione per l'umanità concreta.	L'asceta giunge all'assoluto azzerando la sua personalità e giungendo a non commuoversi e a non soffrire più per nessuna cosa reale.

Come si vede, non sono differenza di poco conto. Perché allora non se ne tiene conto? A monte di tale (interessata) distrazione sta la più generale confusione tra Cristianesimo e senso religioso, tra fede e credenza, sta cioè la perdita della percezione del Cristianesimo come Avvenimento imprevedibile, che ne specifica l'essenza, differenziandolo marcatamente dalle religion.[20]

[20] En URL www.culturacristiana.net/3.strumenti/santi/juan.php. En seguida, mi traducción: "Diferencia entre la mística católica y las místicas naturalistas. *Mística católica*: por el pecado original, el hombre no puede tender hacia Dios sin la gracia./Dios es un Tú personal./Es fundamental rezarle, perdirle humildemente la gracia./La gracia obra de modo imprevisible y pide al hombre docilidad a tal imprevisibilidad que atraviesa las circunstancias carnales de la vida./Se le pide al [hombre] espiritual asimilarse a Cristo, Hombre —Dios distribuyendo equitativamente la Cruz y la Resurrección, y los sentimientos de pasión por la humanidad concreta—. *Mística naturalista*: El ascenso hacia el absoluto es obra exclusiva de las fuerzas naturales del hombre./Lo divino es un absoluto impersonal sin rostro./Únicamente importa la corrección de la técnica ascética usada, no tiene sentido rezarle a un absoluto que no es un Tú./Todo es plenamente previsible y las circunstancias deben ser evitadas, no atravesadas./El asceta alcanza al absoluto cercenando la propia personalidad y logrando no conmoverse y no sufrir más por ninguna cosa real.

Conscientes de este "intento fallido" son las formas místicas de línea neoplatónica y neopitagórica con influencia semita.[21] Ellas reconocen la necesidad de un *puente* que salve este abismo que la mística monista no ha podido subsanar y que, en el fondo, era obvio: la trascendencia no puede venir del mismo hombre, porque éste alcanza, al final, sus propios límites producto de sus propios límites.[22]

Una propuesta esperanzadora: la mística cristiana

Antecedentes ideológicos

El intento fallido de alcanzar la trascendencia, tal como lo hemos visto, sumiría al hombre, a la larga, en un estado de desesperación. Condenado a desear lo inalcanzable, el hombre se presentaría en el mundo, en palabras de Camus, como el perpetuo Sísifo al que lo único que le queda por aspirar sería imaginarse dichoso en su desventura desesperanzada. La salida ante esta situación no está dada ni en la filosofía helénica ni en las formas místicas de extremo oriente, sino en el fenómeno religioso del cristianismo. Éste representa una puerta a la esperanza; pero entenderlo significa comprender sus raíces semitas.

Frente al pensamiento analítico del griego, la cultura semita se presenta como sintética y estereométrica, lo que la vuelve incomprensible para el mundo helénico.[23] Mientras que para éste el que *la parte no se tome por el todo* es una regla inviolable que garantiza la validez del pensamiento, el judío jugará con yuxtaposiciones de sinónimos[24] y con paralelismos entre partes del cuerpo humano que "aparecen casi como pronombres designando a todo el hombre".[25] Sin embargo, es necesario

"Como se ve, no son diferencias de poca importancia. ¿Por qué, entonces, no se tienen en cuenta? Sobre tal distracción (interesada) está la más general confusión entre cristianismo y sentido religioso, entre fe y creencia, está, en fin, la pérdida de la percepción del cristianismo como una venida imprevisible, que especifica la esencia, diferenciándolo marcadamente de la religión." El uso de las cursivas es mío.

[21] Piénsese, por ejemplo, en las diversas formas de gnosticismo que existieron entre finales del siglo I y durante todo el siglo II de nuestra era.

[22] O dicho sin el juego de palabras: sus propios confines producto de sus propias limitaciones.

[23] Incomprensión reflejada también en el incipiente cristianismo. San Pablo enuncia: "Predicamos a Cristo crucificado, escándalo para los judíos y necedad para los gentiles". Esta "necedad", como es conceptualizado el mensaje cristiano, está presente en el mundo helénico ante todo el judaísmo y no sólo ante el cristianismo.

[24] Gerhard von Rad, *Teología del Antiguo Testamento,* t. II, Salamanca, Sígueme, 1974, p. 75 y ss.

[25] Hans Walter Wolff, *Antropología del Antiguo Testamento*, Salamanca, Sígueme, 1975, p. 21.

aceptar el esfuerzo de comprensión, al menos, del concepto antropológico que maneja la cultura semita si queremos comprender por lo menos la mitad de la visión cristiana.[26]

A riesgo de parecer simplistas,[27], aceptemos la concepción generalizada de que la antropología hebrea maneja tres conceptos básicos: נפש (*Nâpâs*),[28] בשר (*bazar*), רדה (*ru^a^h*). Las primeras traducciones al griego presentan estos conceptos con los vocablos ψιχή, σάρξ, πνεῦμα, respectivamente.[29] Sin ser erróneas estas interpretaciones, sí son insuficientes.

Nâpâs, ψιχή, "alma", nos conduce, por costumbre, a pensar en el alma en un contexto griego: principio de vida, identidad personal; pero en el pensamiento hebreo veterotestamentario esta unidad de identidad personal está caracterizada, además, por un cierto sabor pesimista que no aparece en el pensamiento griego. En efecto, *Nâpâs*, literalmente "garganta", "cuello", hace referencia a la necesidad perpetua que aqueja al hombre: hambre, sed, respiración. Si tuviéramos que utilizar parámetros occidentales,[30] diríamos que la *diferencia específica* del hombre es la *necesidad*: "Todo el mundo se fatiga por comer y a pesar de todo nunca se harta".[31]

El hombre es un *ser necesitado*. ψιχή, alma, es diferencia específica para el pensamiento hebreo, no género, como en el mundo griego, porque el *género próximo* del hombre es, para el judío, común a toda creatura: la materia, y una materia que es *efímera*, *bazar*, σάρξ, carne, simbolizada en el barro. "Entonces Yahveh Dios formó al hombre con el polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida y resultó el hombre un

---

[26] La otra parte será aportada por los primeros conversos griegos quienes añadirán a su experiencia religiosa conceptos filosóficos. En este sentido, resulta clarificadora la anotación de Gilson: "La religión cristiana ha entrado en contacto con la filosofía en el siglo II de nuestra era, desde el momento en que hubo conversos de la cultura griega. Sería posible remontarse más arriba todavía y buscar qué nociones de origen filosófico se hallan en los libros del Nuevo Testamento. Estas investigaciones tienen su importancia, aun cuando los que se entregan a ella están expuestos a muchos errores de perspectiva. El cristianismo es una religión; al usar, a veces, ciertos términos filosóficos para expresar su fe, los escritores sagrados cedían a una necesidad humana, pero sustituían el antiguo sentido filosófico de estos términos por un sentido religioso nuevo. Es éste sentido el que se les debe atribuir cuando se les encuentre en los libros cristianos". Étienne Gilson, *La filosofía de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1985, p. 12.

[27] La concepción antropológica semita es mucho más compleja; elementos como la razón, el interior del cuerpo, la esencia humana, entre otros, no serán estudiados en este espacio.

[28] Léase "Nefesh".

[29] "Alma", "carne", "espíritu".

[30] Aunque, desde luego, esto significa forzar un tanto las cosas, porque ya habíamos dicho que el pensamiento hebreo es sintético y, en esa medida, estas divisiones no cuadran por completo con aquél. Sin embargo, me he permitido señalarlo con miras a una futura comparación.

[31] *Qoh*. 6, 7.

ser viviente".[32] El cuerpo con el cual se presenta el ser necesitado es corruptible, sus días están contados. "No permanecerá para siempre mi espíritu en el hombre, porque no es más que carne; que sus días sean ciento veinte años."[33] Este *efímero-necesitado* —hombre— no puede alargar su existencia a voluntad; la posee, más que como don, en préstamo y la tendrá que entregar a su acreedor cuando éste lo decida.[34] "Mirad que soy yo, sólo yo, y que no hay otro Dios más que yo. Mato y doy la vida, hiero y soy quien os curo."[35]

Pero, mientras tanto, se distingue de las demás *creaturas* por una *propiedad*[36] que le otorga una excelencia singular: *ru^{a}h*, πνεῦμα espíritu, producto del soplo divino.[37] Así que lo conserva la unión de la "efimeridad" con la *necesidad* que conforman al hombre, es la *fortaleza* que recibe del mismo Dios en forma de aliento. El compuesto "hombre" para el hebreo, en un intento de una visión analítica occidental, se presentaría así:

GÉNERO	DIFERENCIA	PROPIO	ESPECIE
Bazar//	*Nâpâs //*	*Ru^{a}h //*	Hombre
"Efimeridad"	Necesidad	Fortaleza	

En donde el propio *ru^{a}h* es, además, el principio de individuación de cada hombre respecto del género humano (efimeridad + necesidad), al otorgarle cierta sacralización al alma (*Nâpâs*), divinizando la identidad personal.

Pero en un esquema sintético se nos presentaría así:



[32] *Gn.* 2, 7.

[33] *Gn.* 6, 3.

[34] "Yahveh mata y da la vida, hunde en el mundo de los muertos y saca de allí". 1 *Sam.* 2, 6.

[35] *Dt.* 32, 39.

[36] En el sentido del propio como predicable no esencial: aquello que está *omni, soli et semper* en la esencia de la que se predica.

[37] *Cfr.* la cita 32. La vida que adquieren todos los demás seres de la creación es producto de la sola Palabra de Dios; en cambio, en el hombre se encuentra el signo del aliento divino insuflado en la nariz del hombre. Algo especial, propio, supone la creación del género humano.

En esta visión, Dios sostiene la existencia humana, aun en su debilidad, por lo que el hombre no se encuentra solo; siempre está en la presencia del que todo lo tiene como presente.

La reflexión filosófica —en sentido occidental— de esta concepción antropológica alcanza su máximo representante, contemporáneo a la aparición del cristianismo, en Filón de Alejandría.[38] Con su sincretismo de judaísmo y helenismo prepara la fusión que por su parte repetirá el pensamiento filosófico cristiano desde otra perspectiva. Para Filón, es importante defender la absoluta trascendencia de Dios. "Verdaderamente, Dios no es como el hombre, ni como el cielo, ni como el mundo sensible, sino como Dios, si puede hablarse así, pues lo muy bienaventurado no admite parecido, ni comparación, ni símbolo."[39] "Dios es solitario y separado, ser único; y nada es parecido a él."[40]

De Él no podemos decir sino que es, no qué es.[41] No podemos predicarles cualidades porque las supera todas.[42] Este Dios crea, pero a partir de una materia preexistente que se presenta como principio malo de la creación y en el hombre es causa de pecado. El abismo entre Dios y el hombre está salvado por seres intermedios: las potencias que se resumen todas en el *Logos,* con cuyo ser coinciden la Sabiduría y la Razón de Dios. Él es el encargado directo de crear el mundo a una orden de Dios y obra como abogado. La tarea humana es liberarse de la materia y salir de ella en éxtasis y, mediante el *Logos*, hacerse uno con la divinidad[43] —necesidad ética de la mística al estilo helenista, aunque a diferencia de ella, en la mística de Filón la exigencia ética está por encima de la actividad teórica—. No es posible que con las potencias humanas se logre esta meta, pero un hálito divino (πνεῦμα)[44] nos levantará.

La deficiencia antropológica de la mística helénica o de la oriental empieza a ser superada. La búsqueda de "allendidad" parece tener sentido de nuevo ya que, en el pensamiento hebreo, el punto de partida del éxtasis místico es el hombre con toda su *necesidad* y "efimeridad", pero la causa eficiente de la misma es el *hálito divino* presente en el mismo hombre como propio de su esencia, y el puente, al menos para Filón,[45]

[38] Judío y, por lo mismo, imbuido de esta visión antropológica.

[39] Filón, *Cuestiones sobre el Génesis*, 2, 54.

[40] Filón, *Alegorías de la ley*, II, 1.

[41] Filón, *De mutatione nominum,* 7, 8.

[42] Filón, *Posteridad de Caín*, 167.

[43] Esta necesidad de la intervención divina en el proceso de elevación humana está reflejada en el libro *De Cherubin*, 77: "Hacer es lo propio de Dios y no está permitido atribuirlo a ninguna creatura y lo propio de ésta es padecer".

[44] Recuérdese que πνεῦμα es la traducción griega de *ru^{a}h* y la connotación que este término tiene para la mentalidad semita.

[45] Aunque no exclusivamente para él.

es el *Logos*, Sabiduría y Razón divina. El principio de identidad del hombre, *ru^{a}h*, lo une y lo lanza hacia el absoluto y le asegura que al final del proceso no se encontrará solo consigo mismo, sino con Aquel que le fortalece y le da identidad; por ello, su identidad no quedará reducida a la nada, sino fortalecida y confirmada. El yo humano se encontrará con el Yo divino.

El aporte cristiano al problema de la mística

Breton reconoce también lo anterior. Desde su perspectiva, esta necesidad del puente que representa el *Logos* filoniano está presente también en las primeras reflexiones cristianas desde el Prólogo del Evangelio de san Juan: "La questione della preesistenza non è sorta tutta armata da un cervello filosofico o teologico. Essa è, e rimane, collegata ad un testo, un testo sacro, che altro non è che il Prologo di san Giovanni. La preesistenza *e la vita in Dio, infatti, non sono possibili che in raporto essenziale col Verbo che è in Dio* e presso Dio."[46] Y así, aunque la visión judía —y ahora con esta referencia también el primitivo cristianismo— suponen un avance con respecto de las formas místicas de tipo monistas o, como las habíamos llamado, naturalistas, a saber, la explicación de las condiciones de posibilidad de trascendencia, parece que siguen dejando un hueco en el proceso de ascenso: el de la libertad del hombre. Es verdad que la fuerza divina que asiste al hombre, incluso para su constitución ontológica, es garante que explica el anhelo de *unificación*[47] con el Ab-

[46] Stalisnas Breton, *Filosofía y mística*, Ciudad del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2001, p. 11. La siguiente traducción y las cursivas son mías, excepto en Verbo: "La cuestión de la preexistencia no ha surgido toda armada por un cerebro filosófico o teológico. Ella está, y permanece, unida a un texto, un texto sagrado, que no es otro que el Prólogo de San Juan. La preexistencia *y la vida en Dios, de hecho, no son posibles más que en la relación esencial con el Verbo* [recuérdese que Verbo en griego se traduciría *Logos*] *que está en Dios* y cercano a Dios".

[47] En el sentido de hacerse uno con el Uno. He preferido utilizar este término porque no he encontrado otro mejor en castellano que exprese este deseo presente en todo esfuerzo místico: el de la unidad con el Absoluto. En efecto, aunque hasta este momento hemos diferenciado dos formas básicas de misticismo: la monista (representada por el misticismo helenista) y la teísta (en sus múltiples manifestaciones), las diferencias que se pueden hallar entre ellas quedan salvadas, porque en toda forma mística se encuentra este deseo de *hacerse uno con el Uno*. Ya Bertrand Russell apuntaba esto: "Los místicos disponen de una capacidad muy variable para dar expresión verbal a sus experiencias, pero pienso que los que mejor se expresaron vienen a sostener: 1) que toda división y separación es irreal, y el universo es una sola unidad indivisible [...] (y han resumido sus aportaciones en tres puntos) a saber: la unidad del mundo [...]". *Religión y ciencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 123

soluto, pero deja sin explicar o, si se prefiere, de reconocer la aportación humana a este proceso.

El cristianismo completa este proceso al reconocer, por un lado, la necesidad de ascesis —esfuerzo personal que se requiere—, propuesta por el misticismo helénico; por otro, la condición indispensable de la iniciativa y acompañamiento divinos a lo largo de todo el ascenso místico, señalada ya por la antropología hebrea. Pero unir estos dos conceptos sólo es posible para alguien que los conozca y haya vivido. No es de extrañar, entonces, que nuestra mirada se encamine ahora al genio que representa la figura de san Pablo. En efecto, su vida representa ya esta síntesis:

> La vida de San Pablo tiene su comienzo, su desarrollo y su fin en tres ciudades sagradas de la cultura humana (Jerusalem, Atenas, Roma como símbolos de determinadas fuerzas espirituales y espacios vitales); de estos tres campos de fuerzas espirituales recibió los impulsos más poderosos de su pensamiento. En Jerusalem se encuentra con la sagrada voluntad de Dios y con su mensaje definitivo desde el Gólgota. En Atenas le salió al paso el genio creador de Grecia, que con su idioma admirable había de proporcionarle los exquisitos recipientes para verter el efervescente contenido de su mensaje. En Roma, con su voluntad de organización mundial e ideas imperiales, recibió aquellos impulsos esenciales que han hecho de él el gran estucturador de la vida de la sociedad cristiana.[48]

Lo cual le permitió ser él "quien convierte la religión de Cristo en Buena Nueva para todos los hombres, quien sacó las consecuencias queridas por Cristo de su gesta redentora, fue aquel pequeño grande hombre de Tarso, entre Oriente y Occidente, que albergaba en su alma el ardor rabínico junto con la cultura helénica",[49] quien presenta la primera sistematización racional, aunque incrustada de su vivencia religiosa, del cristianismo; "de hecho universalizó el mensaje de Cristo, sacándolo de sus quicios provincianos y proyectándolo a lo universal en el tiempo y en el espacio",[50] ya que "con el uso del griego penetra en el pensamiento cristiano todo un mundo de conceptos, categorías intelectuales, metáforas

---

y 124. No sólo es deseo de unidad o unión, sino que estando en el Uno se conserva, si se quiere respetar la conciencia de sujeto del místico y evitar la salida hacia la nada, el ser del extático; por otra parte, no sólo es un *estar con*, presentando cierta proximidad; es una especie de fusión (*toques divinos,* como lo expresara Santa Teresa de Jesús). A todo me refiero con "unificación".

[48] Camilo Maccise, OCD, *Espiritualidad de san Pablo, Notas para uso privado de los alumnos cursos de Verano*, México, Centro de Espiritualidad, 1987, p. 15.

[49] *Idem.*

[50] *Ibidem*, p. 8.

heredadas y sutiles connotaciones"[51] que logran hacer inteligible esta nueva visión del mundo, del hombre y de Dios.

Con estos antecedentes, san Pablo realiza la primera sistematización del mensaje cristiano.[52] Él propone que se debe empezar por rechazar la sabiduría de este mundo[53] que llena al hombre de soberbia; pero reconoce que la razón natural tiene unos derechos que deben reconocerse.[54] No es contradictorio. Para el pensamiento paulino es un hecho que debemos aceptar y reverenciar que el hombre es obra divina y, por lo tanto, perfecto en su propia naturaleza. ¿Por qué, entonces, dudar de la sabiduría humana? La respuesta es el punto de partida de su propuesta antropológica.

La sabiduría humana representa la primera situación que san Pablo reconoce en el hombre: *el hombre sin Cristo;* la otra es *el hombre en Cristo*. El camino de ascenso comienza con la primera situación. En efecto, el punto de partida es una visión del hombre bajo el pecado.[55] Aunque esta palabra, "pecado", tiene una connotación eminentemente religiosa, podemos afirmar[56] que detrás de ésta se halla el equivalente al concepto de "esclavitud" y, con ello, la representación de todo lo que impide que el hombre alcance la "allendidad". Esta situación originaria es propia de todo hombre sin excepción.[57] El origen de esta inclinación al mal es la caída del primer hombre.[58] Esto es producto de que el hombre está sujeto a la carne.[59] Sin embargo, además de esta tendencia *centrífuga,*[60] san Pablo reconoce dos principios, coherentes con la propuesta semita, pero transmutados y superando su contenido, que provocan el mejoramiento del hombre: *alma y espíritu*. En un sentido natural, representa al principio de vida intelectual y espiritual;[61] mas en sentido moral, "alma" es el principio de vida natural y "espíritu", de nueva vida. Esta situación original encuentra su posibilidad de crecimiento al incursionar Cristo en la historia-

[51] Werner Jaeger, *Cristianismo primitivo y Paideia griega,* México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 14.

[52] Para comprender su pensamiento, seguimos la exposición que realiza C. Maccise, *op. cit.*

[53] *I Cor.* 1, 19.

[54] *Rm.* 1, 19.

[55] *Rm.* 3, 23; *I Cor.* 15, 56; *Rm.* 6, 16.

[56] Como tendremos ocasión de demostrar más adelante.

[57] *Gál.* 3, 22.

[58] *Rm.* 5, 12.

[59] *Rm.* 7. Recuérdese lo que carne, *bazar*, significa para el pensamiento hebreo: la comunión que el hombre conserva con todos los elementos de la creación. En otras palabras, su inclinación a mirar *hacia abajo* en vez de *mirar a su origen.*

[60] Si tomamos a Dios como centro.

[61] *I Cor.* 2, 11-34.

ria, quien propone el ideal de trascendencia, liberando así al hombre del salario de la carne: la muerte.[62]

No obstante, al inicio de esta nueva vida está la acción de Dios que toma la iniciativa con un acto de su voluntad, del cual procede una decisión caracterizada por la benevolencia. Todo ello exige en el hombre una respuesta libre que manifieste en cada acto que se va alcanzado la libertad total originada en esta nueva vida y capaz de liberar al hombre del pecado,[63] de la muerte física,[64] de la carne[65] propia y de todos los elementos del mundo;[66] incluso es capaz de liberar del fatalismo epicúreo y estoico que estaba en boga en aquel momento y de trasminar esta libertad a todo el universo.[67]

Finalmente, la libertad garantiza la idea de caridad, pues se ama ya no por mandato, sino en la libertad de esta nueva situación y, además otorga una esperanza[68] que une a los hombres[69] y nutre el conocimiento de esta realidad,[70] logrando que el hombre progrese de niño a hombre adulto, de necio a sabio, de débil a fuerte, mediante una ascesis que no debe ser tomada como fin en sí misma,[71] para alcanzar la meta de la perfección.

El recorrido histórico que se ha realizado desde las primeras propuestas místicas órficas hasta la visión paulina ha completado el camino perfecto de ascensión. La posibilidad de trascendencia queda abierta y no se presenta al hombre como aniquilación. El esquema primario del proceso místico ha sido presentado en tres etapas por la filosofía mística helénica; el concurso del mismo Absoluto en este proceso es propuesto y explicado por el pensamiento semita y la participación humana es rescatada por el cristianismo. Éste añade dos categorías al fenómeno místico: libertad, como ya lo vimos en san Pablo, y caridad.

En efecto, la caridad es el signo de la mística cristiana que la diferencia de las otras formas de mística teísta o monista. El movimiento místico cristiano "une con frecuencia al componente 'intelectualista' otro componente 'voluntarista' y a veces 'afectivista' y 'activista'. Se acentúan en ella, además, ciertos motivos que la mística helénica había olvidado o prete-

[62] *Rm.* 6, 23.
[63] *Rm.* 6, 18-22; *Gál.* 5, 13.
[64] *I Cor.* 15, 26.
[65] *Gál.* 5, 16-25.
[66] *Col.* 2, 8-20.
[67] *2 Cor.* 5, 17; *Filip.* 3, 9-10; *Rm.* 8, 19-22.
[68] *Rm.* 5, 5-11.
[69] *Col.* 3, 12-14.
[70] *Ef.* 5, 11.
[71] *Col.* 2, 16-23; *I Tim.* 4, 1-15.

rido. Así ocurre con el elemento del amor"[72] y permite que la actividad del místico no esté encaminada al alejamiento de la realidad, aunque se le considere desde otra perspectiva,[73] sino que debe unir a los hombres a su sociedad, a su mundo y a su realidad.

De otra manera, el fenómeno místico implicaría que, al acercarse a la *allendidad,* el hombre, se alejara de la humanidad, enajenándolo de sus coetáneos y desfigurando la grandeza que se supone en este proceso habría alcanzado.

> Since self-fulfillment, relentlessly pursued, can produce egoistical monsters, commited to the satisfaction and gratification of their own instinctual, social, or even religious needs, it is crucial that the acceptable means to this necessary goal of fulfillment be cleary grasped and integrated into life.[74]

Todo esto es el esquema conceptual antropológico que manejará la mística cristiana, en general y, en especial, la carmelitana española del siglo XVI, donde el fenómeno alcanza su máximo esplendor y desarrollo y posibilita afirmar que es una propuesta esperanzadora. Pero ésa... es otra historia.

---

[72] J. Ferrater Mora, *op. cit.,* p. 2420.

[73] *Cfr.* B. Russell, *op. cit.,* pp. 127-130.

[74] ICS Publications, *Human Fulfillment in John life and system,* Provincia Austriaca de la OCD, en http://www.carmelite.com/saints/jhon/carmstud_29.htm. "Puesto que la autoplenitud, perseguida insaciablemente, puede producir monstruos egoístas, entregados a la satisfacción de sus propias necesidades instintivas, sociales o incluso religiosas, es crucial que el medio aceptable para esta meta necesaria de plenitud esté claramente unido e integrado a la vida." La traducción es mía.

NATURALEZA Y ARTE

Un diálogo con la poesía

Cristián De Bravo D.*

Entablar un diálogo filosófico con la poesía y con el arte en general no es una posibilidad meramente literaria o estilística. Intentarlo puede resultar decisivo para el pensamiento. Tal propósito presupone entender el arte mismo, lo cual sólo sucederá si se recurre no a una teoría estética, sino a la relación efectiva con la obra de arte. Una obra tal es el poema. Éste constituye una creación que se expone y se descubre mediante la palabra. Lo expuesto de modo poético se abre y se retiene en lo recóndito de sí mismo, que el poema concede y, a su vez, hace retroceder. El retroceder es el repliegue esencial cuyo movimiento penetra constantemente en la fuente de la poesía que en cada lectura despliega el horizonte y el sentido del poema. Si es posible sostener el diálogo con un poema, debe advertirse este constante claroscuro. Así ocurre con todo diálogo. Su inagotabilidad reside en la intimidad de las partes. Lo más íntimo de cada uno siempre está mostrándose y replegándose; en este último se fortalece la posibilidad del diálogo, pues lo más recóndito de nosotros, siempre que hablamos con otros, se está queriendo señalar. Lo íntimo y recóndito nos mantiene en diálogo constante. Para reflexionar en ello nos guiaremos con algunas indicaciones del poeta.

Un poema de Efraín Barquero comienza:

* Escuela de Posgrado de Filosofía, Universidad de Chile, Chile.

Es otra luz.[1]

El texto se titula "La luz de los hombres". En griego, "luz" se traduce como *phós*. Notablemente la misma palabra, sólo que con otro acento, denomina al hombre. Es importante, mas no decisivo, el parentesco etimológico entre ambos vocablos, pues lo esencial reside en otra relación. Barquero escribe:

Es una luz del color del fuego que se enciende
Y ya nunca se apaga hasta la muerte de la casa.[2]

El poeta dice simplemente "Es otra luz"; con ello esta luz se considera diferente de la de la naturaleza, aquella que revela la transparencia del cielo; rompe la tiniebla, levanta y colorea el día, lo cobija en el seno de su claridad. La luz del cielo es el fuego celeste, cuyo resplandor descubre los ríos y bosques, los campos y ciudades, y mide así la jornada de los hombres. No obstante, la luz que el poeta menciona tiene el color del fuego y, al igual que la de la naturaleza, descubre. Aristóteles llamó *nous*, la mera intuición que deja presentar todo lo que es, al carácter que posee esta luz para descubrir.[3] Este descubrimiento alumbra y orienta la existencia humana, cuya habitación esencial permanece bajo el calor del fuego. La luz del hombre refulge con el color del fuego que ilumina la casa. La luz de la casa es el *fogar*, lo que mantiene la vida y el calor de la habitación. La estancia permanece así bajo el entrañable calor hogareño.

Desde siempre, se ha considerado el descubrimiento del fuego como rasgo fundamental del hombre; por esta razón, la experiencia griega lo valoró como un don celeste; Platón lo supone el saber mismo,[4] la *téchne*. Los romanos tradujeron la palabra como *ars* —aquello que nosotros llamamos arte—, que significa en general, una manera de proceder. *Téchne* equivale a "saber", entenderse con un asunto, comprender cómo algo *puede ser* de tal modo. Se sabe algo cuando se asume y se anticipa, de forma que lo decidido pueda presentarse. Esto se entiende como haber vislumbrado ya el horizonte en el que algo puede llegar a ser bajo determinadas relaciones, las cuales, unitariamente, dejan presentar en cada caso algo en su presencia. Para la experiencia griega, todo llegar a ser, ya sea en el ámbito de la *physis*, de lo que crece por sí mismo —lo que nosotros llamamos naturaleza—, ya en el de la disposición que perma-

---

[1] Efraín Barquero, "La luz de los hombres", en *La mesa de la tierra*, Santiago, Ediciones Lom, 1993, v. 1, p. 12.

[2] *Ibidem*, vv. 17-18, p. 12.

[3] Aristóteles, *Acerca del alma*, 3, 430 a15.

[4] Platón, *Filebo*, 16c.

nece bajo la vista anticipada de un asunto (*téchne*), se denomina *génesis*, generación. Ésta constituye el carácter fundamental de la naturaleza, la cual, sin embargo, relaciona con la *póiesis* (creación), con la orientación de la *téchne*.[5] A pesar de ello, el que los griegos encontrasen un carácter *poético* en el saber entenderse con un asunto no implica que la *póiesis* pertenezca sólo al ámbito de la *téchne*, pues también se vincula con la *physis*; es aquí en donde la experiencia primera tiene su suelo. En este sentido, la *physis* se muestra en nuestra sensibilidad inmediata; es aquello con lo cual nos encontramos ya siendo. Cuando Aristóteles utiliza el verbo *poiéin* para señalar que la *physis* siempre se mueve por mor de sí misma, no debe entenderse sólo como una metáfora.[6] Por otro lado, el que la palabra *poietés* (creador) designe de modo predominante al poeta, muestra que los griegos comprendían la poesía de manera muy profunda. No es menos notable que el término *technítes* (aquel que sabe entenderse con un asunto) agrupara tanto a los considerados hoy como técnicos o artesanos, como a los médicos, escultores y pintores, es decir, a los artistas de la actualidad. Sin embargo, la diferencia entre el *technítes* griego y el artista de hoy no sólo nace en un horizonte estético,[7] donde el arte es un producto cultural, sino en otro más amplio, donde constituye el principio desde el cual un mundo se establece y el hombre se mueve empujado por una decisión que determina su modo de ser. Tal decisión no es una entre muchas; pensarla en su hondura implica reflexionar sobre quiénes somos. Para profundizar en ello y orientarnos hacia el carácter del arte y la naturaleza, hemos recurrido a la poesía. Este giro expresa una relación que pretendemos se revele bajo la luz del arte. ¿No es ello un intento unilateral, es decir, sólo entenderla desde una de las partes? ¿Desde dónde, entonces, podemos entenderla? ¿Desde la naturaleza? ¿O acaso es posible que la *póiesis*, es decir, el carácter que tradicionalmente le pertenece a la *téchne*, sea la medida para comprender la unidad de esta relación, en el supuesto caso de que ella, en un sentido aún más fundamental, sea la forma de presentación de la naturaleza? ¿Y si este modo supremo se expresara en el arte y de manera preeminente en la poesía, así como los griegos la entendieron? El poema abre el ámbito de lo que deseamos considerar; es la habitación misma de nuestra reflexión, la cual puede facilitar el acceso a lo que intentamos establecer. Otro verso del poema de Barquero dice:

[5] Respecto de la determinación de la naturaleza desde la génesis en relación con la *téchne*, *vid.* Aristóteles, *Física*, 189b 30 y ss.

[6] Aristóteles, *Parts of animals*, 641b 12 y ss.

[7] Entendemos "estética" al modo contemporáneo, como mera disciplina, y no como el proyecto fundamental del pensamiento de Schiller. Para ello, *vid.* su obra *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 2005.

Una luz del color del fruto, blanca como las palabras.[8]

La luz del hombre brilla con el color del fruto; también con el color del fuego. El color no refiere una cualidad de la luz; por el contrario, nombra a la luz misma *como* fruto y fuego. Tiene el color del fuego porque en ella permanece el resplandor del fuego celeste que todo descubre. Empero, ¿en qué sentido tiene el color del fruto? La luz se relaciona con el ver. Lo percibido en la visión es el color, el cual, en tanto pertenece esencialmente a algo, se advierte en la luz.[9] En este sentido, ella colorea y permite que cada cosa crezca y se descubra a sí misma. La luz del hombre actúa del mismo modo, pues deja que cada cosa se presente mediante la palabra y así llegue a ser lo que *es*. El hombre es hombre cuando puede decir y mostrar lo que es; así, en forma temprana fue determinado; y determinado también por Aristóteles con eminencia. Cuando el poeta califica como blanca la palabra, la nombra en su más esencial carácter, pues su blancura es la resplandescencia de la luz. La palabra resplandece al dejar aparecer el fruto del hombre, lo que él recolecta y conserva bajo la claridad de su luz. En griego, *lógos* no equivale, en principio, a hablar, sino a recolectar; al igual que el latín *legere* significa "tener junto", "reunir", "leer" y "recitar", la determinación del hombre como *lógos zoón échon* no sólo implica que disponga del lenguaje entre otras capacidades, sino que éste encarna su posibilidad esencial para dejar aparecer, mostrar lo que es y decir algo respecto de ello. Aristóteles considera al hombre como viviente, cuya actividad, en esencia, se orienta por el decir y el mostrar. Conforme a tal posibilidad, el hombre sabe entenderse con un asunto; en primer lugar, consigo mismo; en segundo lugar, de acuerdo con algo exterior. Así, el médico, el albañil y el escultor se avienen con los suyos respectivos. Cada caso se refiere al entendimiento de sí mismo o de algo particular, cuyo trato comprenda el modo de anticipar aquello que puede llegar a ser; de esta manera lo hace el médico al tratar a un enfermo en vista de la salud, el constructor en vista de la casa, y, de una forma alta, el artista en vista de la obra. No obstante, la luz del hombre permanece oculta; es "vista con los ojos cerrados",[10] porque no se percibe con los ojos sensibles; deja ver. Por ello, debe ser descubierta en la oscuridad y ganada. El acto fundamental del hombre es el descubrimiento. La relación entre oscuridad y luminosidad esencial la refiere el poeta:

[8] E. Barquero, *op. cit.*, p. 12.

[9] Aristóteles, *Acerca del alma,* 3, 418a 26 y ss.

[10] E. Barquero, *op. cit.*, v. 2, p. 12.

Blancura de los hombres,
Junto a la oscuridad que los circunda.

Y más adelante dice:

Blancura de mi corazón,
Por encontrarlo tan oscuro.[11]

Cuando menciona el corazón, Barquero no lo vincula con algo meramente sentimental, sino que se refiere a la esencia humana, cuya hondura se revela en la relación de la luz y la oscuridad. En ella, el hombre descubre la luz con los ojos cerrados; sólo así puede ver, pues la luz rompe no sólo la oscuridad desde y en la cual nace, sino también la que nos rodea sensiblemente. Sólo se puede iluminar la oscuridad sensible con el fuego, porque él ya ha conquistado en sí su luz. Por ello, el poeta afirma que la luz es hecha, o sea, tomada como fuego por el hombre, al "mirar la oscuridad después de haberlo visto todo"[12] "al poner la mano sobre una frente desnuda".[13] La luz del hombre reluce de tal manera que puede iluminar a otro, *v. gr.*, cuando el médico cura al enfermo o el maestro enseña al alumno. Precisamente, "alumno" significa aquel que aún no tiene luz *(a-lumen)*. La luz del hombre es del color del fruto y del fuego, pues ella misma es el fuego con el que se obtiene el fruto; y puede iluminar porque nace de lo recóndito de la cerradura. Así, el hombre es capaz de iluminarse a sí mismo y a los otros; saber quién es o perderse.

La luz del hombre lo alumbra a él mismo en su ser y a la oscuridad. Como el hombre ya lo ha visto todo, la luz ilumina ese todo. Ve porque *ya ha visto*. Platón llama "idea" a lo visto, gracias a lo cual es posible toda visión. Sólo podemos ver tal árbol, puesto que ya de antemano *sabemos* cuál es su carácter único que recoge la multiplicidad de árboles singulares. La *idea* permite ver algo en su presencia. Ver es saber, en la medida que lo nombra. La poesía es el nombrar más elevado para los griegos. El poeta es un *technítes*, que toma el nombre de *poietés*, creador en alto sentido. Por su parte, bajo el mismo saber, el médico, el arquitecto, el escultor, y el pintor son *technítai*, quienes saben y pueden dejar presentar algo: la salud en el hombre enfermo, una casa un templo. En un sentido esencial, cada uno de ellos es *poietés*, en tanto se entienda, tal como lo hacía Platón,[14] que la *póiesis* no se restringe al ámbito del saber y hacer del hombre; también expresa el carácter fundamental de la *physis*. La naturaleza se

[11] E. Barquero. "Las manos. VIII", en *El pan del hombre,* Santiago, Nascimento, 1960, v. 1 y ss., pp. 18-19.
[12] E. Barquero, "La luz de los hombres", v. 12, p. 12.
[13] *Ibidem*, v. 11, p. 12.
[14] Platón, *Banquete,* 205b.

supone poética en más alto grado que la *téchne*, en la medida en que lo que se presenta conforme a la *physis* tiene en sí mismo la posibilidad de crecer y moverse, de llevarse a sí mísmo a la presencia.

La *praxis* del hombre también es una *póiesis* en sentido amplio; cuando se encuentra con su cuerpo y lo transforma, la *póiesis* se asume de modo destacado. Los griegos transformaron su corporalidad en una obra de arte puesto que la voluntad espiritual se abrió paso a través de su cuerpo, en todos sus miembros. Lo mismo ocurre cuando el hombre se forma espiritualmente, se educa y llegar a ser quien es. Pese a ello, en el ámbito humano, una obra de arte, una obra de uso o modo de conducirse en determinada situación, se fundamentan en la *téchne*, en un sentido amplio que, incluso, implica la *frónesis* (prudencia), aun cuando Aristóteles las diferencie.[15] El hecho de que la *frónesis* pueda incluirse en el ámbito de la *téchne* no impele a interpretar la conducta humana bajo un proceder técnico, sino que las dos se relacionen de acuerdo con el *lógos* en la medida en que, en cada caso, lo que se tiene a la vista es la verdad de lo anticipado.

Lo que primero se anticipa y se asume no es alguna cosa exterior con la cual tratamos, sino nuestro ser, nuestra existencia. Por ello, la *póiesis* del hombre consiste en asumir la decisión de ser en relación con la *physis*; desde ella se debe llegar a ser quien se es. La decisión es históricamente diferente: los griegos, los romanos, el mundo cristiano, y el moderno así decidieron ser. Sin embargo, ésta no constituye una arbitrariedad, pues, en cada caso y siempre, permanece referida una forma histórica a la naturaleza, conforme o contra ella. Si pensamos en la Europa del siglo XIX, época tan extraña como asombrosa, sobre todo en Alemania, nos percataremos de que la relación que comienza a considerarse con lo griego no nace de una arbitrariedad; por el contrario, en el fondo permanece —ya sea en Schiller, Schelling, Hölderlin o Keats, en el caso de Inglaterra— una resolución que considera al arte no como mera actividad estética, sino como una posibilidad esencial de la verdad, tal como en Grecia lo fue. Pero ¿acaso el arte tiene que ver con la verdad? ¿No se corresponde con la apariencia y el engaño? ¿No es la ciencia, en cambio, la que permanece referida a la verdad? Hemos afirmado que la verdad se asocia con la *téchne*; es un saber, decíamos, a cuya esencia le pertenece la *póiesis*. Asimismo, ésta caracteriza no sólo a la *téchne*, sino también a la *physis*. Quizá el poeta Efraín Barquero habla de modo expreso de ello, de una relación entre naturaleza y arte, no de la manera en que nosotros lo hemos hecho, sino más en esencia y conforme a relaciones más fundamentales. No obstante, se señalarán algunas referencias orientadas por su poesía para establecer aquello que, desde temprano, fue asunto del pensar griego.

[15] Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, VI, 5, 1140a 23 y ss.

Pero debemos inquirir de nueva cuenta, puesto que a esta pregunta se refiere toda nuestra consideración: ¿qué es la verdad, en tanto se relaciona con la *póiesis*? Si miramos a nuestro alrededor, la verdad parece restringirse a la ciencia. Ésta y el sano juicio común siempre presuponen una relación, *i. e.*, la del sujeto con el objeto, que apunta hacia la verdad bajo una objetividad, en la medida en que algo es verdadero siempre que lo juzgado corresponda al objeto. Pero ¿la verdad se agota aquí? ¿Es posible que esta relación se funde en algo aún más esencial? Y si su fondo se nos apareciera bajo la correspondencia entre *physis* y *téchne*, ¿no cabría la posibilidad de ver en ella una unidad más profunda que la mera adecuación del sujeto con el objeto? ¿A qué aludimos cuando mencionamos a la *physis*? Tal vez es aquello que llamamos naturaleza, aquello "otro" —desde una experiencia cristiana—, que es preciso doblegar por medio de la razón. Entonces, ¿la naturaleza no permanece, en tanto extraña a nosotros, discorde a nuestro propio sentir, por lo cual, de manera vengativa, se traslada frente a nosotros? ¿Ella es aquel conjunto de "cosas naturales" establecidas como un aparador a disposición de la técnica moderna y, por ello mismo, constantemente preparadas para la acaparadora voluntad explotadora del hombre actual? ¿No está la naturaleza compartimentada, dispuesta en sectores, y a uno de los cuales el hombre mismo pertenece, desgarrado, clasificado, alienado, pero asegurado por un entendimiento sutilizador? ¿Y la verdad no está justo aquí, en la relación provocadora que la ciencia mantiene con la naturaleza? Tal parece que ambas no se consideran de otro modo para la experiencia contemporánea. En ese sentido, la técnica permanece contrapuesta a la naturaleza de manera tan esencial, que no se refiere al establecimiento de máquinas o procedimientos mecánicos, sino a una especie de conciencia racional cuyo fondo es metafísico y no instrumental. Pero ¿qué relación mantiene la técnica moderna con la *téchne* griega, ésta con la *physis* y todas estas relaciones con respecto de la verdad? La *physis* siempre se entiende en correspondencia con la *téchne* en tanto el *lógos* de ésta descubre a la *physis*, ya que la referencia esencial del *lógos* está, de manera constante, con respecto de lo que es. Y lo que es, en su totalidad, fue nombrado por los griegos como *physis*; ellos la entendían desde una experiencia del ser que ya previamente tenían a la vista. "Lo que ya está a la vista en cada caso y cada vez es la presencia (parusía)".[16] Sin embargo, *algo ha llegado* a la presencia. El verbo *phyein* significa crecer, surgir, nacer.[17] Según esto, *physis* es lo que sale desde sí mismo, y en ese despliege se expone y aparece en su límite. Es lo que en la experiencia inmediata consideramos como estando y siendo en conjunto, el cielo, los astros, el mar, los ríos,

[16] Parménides, fr. 8.

[17] Aristóteles, *Metafísica*, v 1014b 16.

la tierra. La *physis* se experimenta de modo total como lo que *constantemente está imperando por sí mismo en su presencia*; lo que ya antes está siendo por sí mismo y aquello que está presente animando, maravillando, nutriendo, protegiendo, destruyendo.

Los griegos experimentan la *physis* de forma más amplia, pues no sólo comprendía las "cosas naturales", sino además el mundo de los hombres, su destino y los dioses.[18] Después, este sentido se estrecha; Aristóteles establece ya una diferencia respecto de la *téchne*,[19] considerando un carácter fundamental, el cual nombra expresamente en su *Física* como *génesis*. Lo que nace y surge por sí mismo —*physis*—, se diferencia de lo que surge desde la producción humana —*techné*—; en su esencia, ambos principios de presentación son poéticos. Lo poético no se refiere aquí a la manera de la producción humana, sino más bien, al modo supremo de toda presentación, desde el no-ser al ser. En ese sentido, la *génesis* y la *póiesis* apuntan hacia lo mismo: *llevar algo de su no-presencia a su presencia*. Presentarse es descubrirse, salir de lo oculto a la claridad de la presencia, a la *alétheia*, para los griegos; para nosotros, esta palabra adquiere el significado de verdad; debido a una experiencia del todo diferente; se refiere a un movimiento y una conquista, *i.e.*, descubrir, llegar a la presencia y, en este sentido, mostrarse y exponerse. Éste es el movimiento esencial de todo lo que pertenece al ámbito de la *physis*. También constituye el de la *téchne*, el descubrimiento; sólo que en su caso ocurre mediante la anticipación realizada por el *lógos*, quien de modo eminente es descubridor. En su unidad, la *póiesis* y la *génesis* tienen su sentido en la verdad como descubrimiento. Ahora bien, lo que es en el ámbito de la *physis* posee el principio de su movimiento, del descubrirse en su presencia, en sí mismo. En cambio, aquello que es dentro del ámbito de la *téchne* detenta el principio de su generación en otro, en el "creador". Además, *téchne* no se refiere a un trato instrumental con las cosas, a lo más es una consecuencia. *Téchne* es un saber que tiene en sí la posibilidad de llevar algo adelante, posibilidad que pertenece a la disposición del hombre; dentro de su ámbito, como se ha mencionado arriba, se encuentran los hoy llamados técnicos y artistas.

Entonces, ¿en qué sentido debe entenderse la diferencia moderna entre ambos, *v. gr.*, entre quien esculpe una escultura y quien modela una vasija? Debe, en primer lugar, quedar claro el horizonte previo en el cual una obra puede presentarse. Al determinar la cuádruple articulación del ser responsable de algo (*aitíon*), Aristóteles resaltó tal horizonte. El principio de la *téchne* se halla en el productor —ya en el médico, en el escultor, en el alfarero—, quien ve previamente aquello que ha de presentar; por ello,

[18] Heráclito, fr. 30, 53, 54.

[19] Aristóteles, *Física*, 1, 192b 8 y ss.

sabe y *conoce* el modo en que ha de realizarse la producción. En este sentido, el productor, respecto de la presentación de algo, ha tomado una decisión que no se agota en que aquello por producir esté anticipado en el alma del productor; además, y de forma igualmente original, la vista previa de la presencia de algo permanece en relación con aquello desde lo cual es posible tal presentación. Así, el alfarero ha elegido ya de antemano el material de la producción, en su caso, el barro; también el médico conoce de modo previo la medicina respecto del estado corporal del individuo por curar; y de igual manera el pintor ya sabe con antelación qué colores utilizar para su trabajo. Sin embargo, eso no basta, pues de modo aún más esencial cada uno de los productores con anticipación tiene ante sí el horizonte, aquello que delimita y ofrece la plenitud de la presentación de algo, en la medida en que gracias a esto toda presentación adquiere su sentido y medida. Aristóteles nombró a esto *télos*. La unidad de tal articulación es la *alétheia*, el descubrimiento de lo que *es*. Con dificultad podríamos decir que el carácter del *télos* permanece en su completa significación para el mundo actual, puesto que de manera general sólo es entendido como el término de algo. Así, el término de una construcción, por ejemplo, es una casa. Ello no es accidental, ya que Aristóteles asimila con frecuencia el *télos* con el aspecto (*eidos*) que se anticipa en la producción. Empero, el estagirita puede asimilarlas porque ambas determinaciones en esencia aún permanecen ligadas en su sentido fundamental. Por otra parte, el término de algo, o dicho de modo más general, el fin de algo, es sólo aquello que se produce de forma efectiva. Lo anterior tiene sentido en relación con el carácter propio de la actualidad, *i.e.*, la responsabilidad efectiva, por lo cual la presentación de cada cosa se reduce a la *efectuación* del producto y al producto mismo. No obstante, en esta relación no se acaba todo. La efectividad toma en sí la completa preponderancia y el imperio de la producción, pero dentro de un horizonte cuyo establecimiento se impone de acuerdo con la división social del trabajo. Tal imposición pone a la naturaleza como trama de fuerza calculable con la finalidad de descubrirla para su efectiva explotación.[20] Por ejemplo, para el mundo griego, una escultura y una vasija llegan a diferenciarse no por el carácter efectivo de uno y por el estético del otro, sino porque la primera nace libremente y la segunda conforme a una necesidad. A pesar de ello, un producto necesario y uno libre, ambos nacidos dentro del ámbito de la *téchne*, eran poéticos en sentido esencial; en ambas presentaciones se abría, de manera auténtica, el mundo y el horizonte dentro del que cobraba sentido todo quehacer y movimiento humano.

[20] Martin Heidegger, "La pregunta por la técnica", en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Serbal, 1994, pp. 9 y ss.

Para el griego, la comprensión de una vasija no se reducía a lo que nosotros entendemos de ella, un mero contenedor que sirve para verter líquido; en el uso que le otorgaban se conjugaba la celebración y el encuentro de hombres y dioses. Para el griego, tampoco una obra de arte es una pieza de museo, expresión de cierto hombre que la elaboró, como de modo general y con más o menos matices se entiende en la actualidad toda creación artística. Una escultura de Apolo no permanecía como mero objeto de contemplación; en ella, la piedra dejaba sobresalir la presencia sagrada del dios mismo. Arte y técnica —esto quiere decir, ante todo y siempre, primero un *saber* producir— adquieren una responsabilidad diferente, en tanto aquél pertenece al ámbito estético y ésta al de la productividad y el consumo. Sin embargo, ambos modos descansan en la efectividad que, de una forma precisa, revela el carácter fundamental de la actualidad. Efectividad y actualidad se copertenecen, en tanto las dos configuran la verdad de lo que es. Con seguridad, lo que *es* se muestra real y efectivo. La realidad de lo que es permanece en su efectividad, mas ella está en relación con el efecto que puede causar. En ese sentido, causa y efecto son dos momentos que articulan el modo de ser de lo que es. Lo ente es aquello que ha llegado a su efectividad habiendo sido a su vez efectuado; su realidad permanece en correspondencia con la eficacia de su ser. Ahora, las producciones artística y técnica son aún poéticas, puesto que sacan a luz algo, lo descubren y exponen, pero sólo bajo el carácter de la responsable efectividad. Mientras un producto técnico sea más consumible, es más efectivo y verdadero. El arte también permanece bajo el suelo de la efectividad; lo realizado por él encuentra su ámbito en la belleza, entendida tradicionalmente conforme a los estados sentimentales del hombre. En el caso de que en la actualidad lo producido de manera artística sea considerado como tal, una obra es bella no en el sentido griego ni tampoco en el romántico, sino cuando provoca al modo del impacto, efectivo al generar sensaciones indeterminadas, pero movidas, en general, por el discurso de un artista que sirve de soporte al objeto creado. Frente a esta experiencia del arte, la belleza no muestra con claridad su carácter más esencial, es decir, su relación con la verdad.

Entonces, ¿en qué sentido la belleza se relaciona con la verdad? ¿Cuál es el horizonte para ello? En algunos diálogos, Platón responde a tal cuestionamiento. En el *Fedro*, por ejemplo, la belleza se piensa dentro del ámbito de la relación entre el hombre y la verdad.[21] La verdad, según hemos dicho, es determinada para la experiencia griega como *alétheia*, des-cubrimiento, donde cada ente puede llegar a su presencia y permanecer él mismo descubierto. Así, el *ser* puede verse, de forma tal que su

[21] Platón, *Fedro*, pp. 246 y ss.

visibilidad se mantiene presente, en la medida en que un *ente* salga al encuentro del hombre. La dificultad de la visión reside en que la vista en general no permanece en la inalterable y pura presencia de lo que es, sino en la apariencia que, por ser tal, puede siempre engañar. Por otro lado, a quienes poseen la disposición de mirar rectamente al ser, no se les nubla la vista con este mero parecer, sino que, vinculados a la pureza de su aparición, son atraídos por su pura y arrebatadora fuerza. Tal arrobamiento se presenta de manera bella, pues la belleza es lo que más reluce y atrae. Ahora, lo que reluce ocurre en la inmediata apariencia sensible, de modo que mientras más resplandeciente resulte la vista, más también el ser que aparece. En el resplandor de la belleza, cuya aparición pertenece al ámbito sensible, reluce el ser. El ser mismo arroba por medio de la belleza. La vista del ser constituye la descubierta presencia de la belleza, que, en tanto es lo que resplandece en su aparición, arrebata hacia el ser que en ella se descubre. En el sentido del descubrimiento, la verdad se revela en la belleza para la experiencia griega en la medida en que deja brillar la descubierta presencia de lo que es. A pesar de eso, para Platón, en tanto que el descubrimiento del ser se abre a la vista pura no-sensible, sólo puede resplandecer en el ámbito sensible de la belleza, por lo cual, de forma inevitable, su descubrimiento permanece bajo el peligro de su encubrimiento en la mera apariencia inmediata. Así, belleza y verdad, aun coperteneciéndose en lo mismo, se escinden.[22] Desde esta experiencia, la verdad se retiene en el ámbito de la lógica y la belleza, en el estético. Incluso de manera oculta, las determinaciones de la verdad y la belleza tradicionalmente se acercarán bajo la pareja conceptual de forma y materia. El concepto de cosa, en general, se establecerá de acuerdo con las dos determinaciones, las cuales fundamentarán la estética. Pero, por otro lado, éstas se relacionan con la verdad, en tanto forma y materia con la correspondencia sujeto y objeto, las que a su vez están articuladas bajo la de sujeto y predicado, modo fundamental de todo discurso lógico. La pareja conceptual "forma y materia" se refiere a lo que *es*, cuya apertura, entendida al estilo griego, se efectúa en la *téchne*.

Hemos dicho que los griegos experimentaron la *téchne* como un *saber* a cuya esencia pertenece el "poder producir", que, conforme a la tradición, nos ha sido legado bajo la forma de la técnica moderna. Por su parte, la técnica moderna se mantiene en una particular relación con la naturaleza, cuyo respecto decide lo verdadero que hoy día impera bajo el carácter de la ciencia. Sin embargo, la *téchne* permanece en una relación con la *physis* que funda de modo oculto la sostenida por la técnica moderna con la naturaleza. La *physis* es el surgir que se presenta por sí

[22] M. Heidegger, *Nietzsche I*, Barcelona, Destino, 2000, pp. 179 y ss.

mismo de forma delimitada; de manera que lo que *aparece* es un *fainómenon,* el cual, mostrándose a sí mismo, "permanece delante" como suelo para la vista; es decir, es un *hypokéimenon.* El mundo griego llamaba así a todo aquello que apareciera delante y de lo cual pudiese decirse algo, en tanto suelo para la referencia del decir; en este sentido, *hypokéimenon* podría ser un árbol, un hombre o un dios; a partir de ello podrá experimentarse, en la modernidad, como *subiectum* y, de modo preeminente, como sujeto representante, como el hombre, en la medida que adquiere la responsabilidad de poner para sí mismo el mundo. El hombre llega a ser el *subiectum* por antonomasia y todo aquello referido a él, el *obiectum.* Lo que es ya no se presenta por sí mismo en su libre aparecer, sino que ahora *se me aparece,* porque *yo puedo dar razón* de ello. El sujeto se impone frente al objeto. Todas estas transformaciones no son accidentales; por el contrario, exponen de modo histórico dos experiencias del hombre con la naturaleza. La *physis* deja su carácter esencial para llegar a ser naturaleza, la cual puede enfrentarse a la técnica moderna. En ambos casos, el griego y el moderno, la relación del hombre con la totalidad es posible cuando se dispone a establecerse en medio de la *naturaleza,* de acuerdo con un *saber de lo que es.* En su esencia, tanto la *téchne* como el arte y la técnica moderna no se vinculan con un modo de proceder y producir, sino que nombran aquella disposición para la apertura del hombre en su relación consigo mismo y la totalidad. Tal disposición permanece ligada de manera estrecha al carácter fundamental de la naturaleza, a la *génesis,* aquel movimiento —como se ha señalado— del no-ser al ser. De igual modo, la disposición del hombre es esta apertura al ser desde el no-ser, que Platón nombra *póiesis.* En la medida en que es creación, ésta se considera una especie de presentación, por la que aquello que se ha creado se establece dentro de un horizonte cuyo resplandor otorga forma a la existencia. Según ello, *póiesis* es la posibilidad de desplegar un mundo dentro del que se abren las relaciones fundamentales y supremas de la vida. La posibilidad se ilumina por la luz del hombre que nace de la oscuridad, pero cuya posesión es cada vez reconquistada, siempre de manera poética, en tanto se entienda la *póiesis* como el modo supremo de llegar a la presencia. No obstante, llegar a ser de forma bella es la presentación que sobresale en su resplandor, de modo que su resplandescencia deja relucir la verdad del ser que, en este sentido, reluce de modo supremo en la obra de arte, por la cual el mundo se abre en pleno; en él, las relaciones entre los hombres y las cosas pueden articularse de manera poética de acuerdo con su necesidad. La belleza del Mundo resplandece en la "vista"[23] por

[23] "Vista", como la palabra *idea* griega, es decir, en sentido subjetivo-objetivo.

la que todo lo que es se descubre abiertamente. Desde su experiencia, el poeta lo sabe. En un poema dice:

> Yo no puedo olvidar aquel gemido
> De mi madre en la masa, de mi padre en la madera.
> Gemido que era la madurez del mundo,
> El rostro del hombre, que no había mirado.
> Porque su mano era su rostro. Su mano
> Que no podía envejecer en mi alborozo.
> Y una y otra vez la mano grande,
> Aprisionaba el sueño, santificaba el agua.[24]

El rostro y la mano relucen poéticamente. En esta relación resplandece el mundo. La mano ofrece y recibe, señala y retiene; es el signo y el rostro mismo de la vida por medio del cual se descubre el mundo mismo, el horizonte existencial y sus relaciones, que se revela de forma bella y resplandece así desde su íntima pertenencia como patria. Para observar más de cerca las relaciones, escuchemos otra vez al poeta cantar la luz del hombre:

> Es una luz del color del fuego que se enciende
> Y ya nunca se apaga hasta la muerte de la casa.[25]

La luz del hombre es del color del fuego porque su esencia consiste en vivificar. Cuando ilumina, el sol descubre lo que es y lo lleva a su plena forma; deja que cada cosa se sostenga a sí misma de acuerdo con su lugar y relaciones vitales. Asimismo, la luz del hombre descubre vivificando; descubre la patria, cuya intimidad esencial se muestra en la casa; constituye un fuego que mantiene la vida de la casa. Casa y fuego se copertenecen de modo tan esencial que, en su unidad, nombran lo más íntimo, el hogar, entrañable estancia de lo patrio; lo que nuestra lengua nombra como el Lar. En griego, *hestía* nombra el fuego de la casa, en donde permanecen los dioses, llamados Lares por los romanos.[26] El hogar nombra de modo supremo lo que Platón llamó el ser, la estancia,[27] que, de esa forma, es lo que está siendo de modo más propio, la patria. Así, junto al hogar, se reúnen los habitantes de la casa. El hogar reúne a los hombres y a los dioses, a la familia por medio del fuego, en el que se prepara el alimento y se comparte. La reunión se consuma al comer el alimento cocinado allí; en el compartir reluce la relación lárica, en la que

[24] E. Barquero, "Las manos. II", v. 1 y ss., p. 11.
[25] E. Barquero, "La luz de los hombres", vv. 17-18, p. 12.
[26] *Vid.* el sentido de *hestía* en Platón, *Fedro*, pp. 246 y ss.
[27] Platón, *Fedro,* 247c y ss.

se preserva y se protege el hogar; en el fondo, lo salvado es el Lar como lo patrio que se ofrece en el fruto logrado. El alimento surgido de la semilla de la tierra y bendecido por la luz del cielo se cocina en el fuego y se sirve en la mesa. Ésta reúne a los habitantes de la casa, los convoca; pero en tal llamada se emplaza al mismo tiempo a la patria y a la tierra. Para el poeta, ambas se revelan en el pan, cuyo significado surge del recóndito corazón del canto. En otro poema escribe:

Las manos no amasaban el pan,
Recogían algo más hondo y más secreto.[28]

Ese más hondo es el secreto de la tierra y la patria que nace del canto, pero puestos y compartidos por la vida del hombre. Reluce así la intimidad del Lar en la mesa servida. En torno del fuego del hogar cada cosa se abre en su libre espacio, se recoge el secreto de la tierra, se descubre y sale, mediante la palabra, la belleza de la patria. El poeta —con la palabra ahora no sólo nos referimos al poeta propiamente, sino también al artista en el sentido del *technítes* griego— poetiza el mundo de manera que, en su creación, reluce la esencia poética de la patria. En lo creado por el artista, se establece una relación superior con las cosas, en donde todo acto humano, cada gesto y movimiento, incluso hasta el más ínfimo, es poético; es decir, presenta y descubre la verdad del ser. Desde tal perspectiva, la comida, el saludo, el encuentro y la despedida, en suma, la fiesta, todo acto es bello en tanto refleja la belleza del mundo y, por ello, cada situación cobra un sentido total. La simplicidad del acto poético reluce en la habitación misma, en la estancia, a partir de cuya intimidad se abren las relaciones más esenciales del hombre. Éstas se ofrecen conforme a un sentido único, que se alberga en la simplicidad del Lar. Por esa razón, el poeta puede afirmar:

Entramos en nosotros y en ella,
Para nacer y amar, para morir.
Por eso la casa es recordada
Como una estancia sola con una sola puerta.[29]

Sin embargo, la simplicidad de estas relaciones se ha perdido. La patria se confunde con el uniforme estado planetario, desarraigado a lo propio. La casa ya no significa sino un mero edificio en donde el hombre ya no habita, sino que vive olvidado de lo esencial. El alimento es aquel fruto en el cual ya no se abre la relación de los hombres con la tierra,

[28] E. Barquero, "El canto", en *El pan del hombre*, vv. 1-2, p. 83.
[29] E. Barquero, "La casa", en *ibidem*, vv. 9 y ss., p. 66.

sino, en cambio, la satisfacción de una necesidad que responde al urgente y ciego deseo de la correspondencia con el imperio de la efectiva productividad incondicionada. El poeta nombra de modo sencillo la existencia desarraigada del hombre.

> La mesa servida que me aguarda
> Tiene todos los frutos y nadie sentado.

Pero en la mesa aún se matienen ciertos lazos difícilmente desligables. El más fuerte es el que nos une con nuestro pasado y nuestro futuro, en cuyo extremo aparece nuestra finitud.

> Y a esta comida adonde no se acude,
> Somos todos recordados y servidos.
> La muerte es también una prueba,
> Una prueba de amor de los que fueron.[30]

¿Qué hemos encontrado ahora en la *póiesis*? El poeta nos ha puesto adelante, valiéndose de la palabra poética, un horizonte descubierto, *i. e.*, la patria. Ella se mantiene en la tensión del arraigo y del desarraigo a la tierra, la cual, sin embargo, se muestra en el secreto del pan. La relación entre arte y naturaleza se nos revela ahora desde otra perspectiva, una más esencial; aparece poetizada bajo la unidad de la patria y la tierra. La patria se revela como *lo poetizado* en un sentido superior, es decir, como aquel horizonte desplegado mediante las más sencillas y esenciales relaciones existenciales del hombre. La tierra reluce en su propio y misterioso modo de presentarse, pues también *se poetiza* a sí misma de acuerdo con su propia intimidad, que es la ofrecida al hombre al dejarla salir a través de la obra de arte y las cosas con las cuales asume su existencia. En el juego creador de patria y tierra llega la *poesía* a su verdad.

---

[30] E. Barquero, "La comida", en *ibidem*, vv. 1 y ss., pp. 75 y 76.

LOS CORTEJOS DEL DIABLO O EL PROBLEMA DE LA NOVELA HISTÓRICA

Gonzalo Soto Posada*

I

Si atendemos a sus *Ensayos completos, 1968-1988*[1] —en especial "El ocioso trabajo de escribir",[2] "El espécimen literario",[3] "Reflexiones sobre literatura histórica",[4] "La historia (y nuestra historia) y la literatura",[5] "La ciudad reinventada",[6] por citar sólo algunos—, el escritor Germán Espinosa es reiterativo: la novela es, en esencia, ficción, invención poética. Si es referencia histórica, constituye algo radicalmente accidental, por no decir inocuo y vacío. "No soy de los que, todavía, piden a la novela ser otra cosa que ficción. Pero me agrada disponer en las mías ciertas zonas de contacto con realidades históricas generales. Se equivoca quien piense que he deseado ser jamás historiógrafo de una ciudad o de un país".[7] De ahí que *Los cortejos del Diablo* sea considerada por su autor como una obra de la imaginación en donde

* Ciencias de la Educación, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia.

[1] Germán Espinosa, *Ensayos completos*, 1968-1988, Medellín, Eafit, 2002.

[2] *Ibidem*, pp. 31-44.

[3] *Ibidem*, pp. 45-54.

[4] *Ibidem*, pp. 57-60.

[5] *Ibidem*, pp. 61-69.

[6] *Ibidem*, pp. 70-78.

[7] *Ibidem*, p. 77.

Cartagena se reinventa desde sus pesadillas de niñez y desde sus frondosas obsesiones de adolescencia y juventud.[8] En una apuesta literaria que parece coincidir con la *Poética* aristotélica y su teoría del arte como *mimesis,* en tanto invención de prototipos universales que nada tienen que ver con los particulares, de los que se ocupa la historia, el nacido en Cartagena el 30 de abril de 1938 afirma sin tapujos: "En el inquisidor de *Los cortejos del Diablo*, como en la narración del asedio a Cartagena por la flota francesa en *La tejedora de coronas*, he hallado sólo pretextos para exponer situaciones universales en el tiempo y en el espacio".[9] La invención de caracteres universales produce, incluso, como en Aristóteles, su *catarsis*: "Y con ellos (los pretextos), desde luego, he intentado exorcizar obsesiones de mi infancia".[10]

El autor confiesa que sus primeras etapas vitales transcurrieron en el seno de una familia católica en la cual el infierno, el culto y las postrimerías escatológicas, con juicios finales y dramas de salvación y de condenación, eran el alimento de todos los días. Frente a esta infancia y juventud pobladas de cristos y demonios, con sus secuelas de sobresaltos y de no sé qué más, el cartagenero halla en la literatura la manera de desembarazarse de sus fantasmas por medio de personajes ficticios.[11] Todo el horror del más allá, con sus diablos y su terrible infierno, vivido en su familia y su Cartagena nativa, verdaderos lugares infernales al modo del Dante, son exudados y lanzados a las tinieblas del más allá. Ello con la finalidad que la serenidad e imperturbabilidad estoicas —por no decir epicúreas— le libren del temor a los dioses y a los demonios, incluidos los fantasmas y aparecidos de las vetustas y nobles mansiones cartageneras; *v. gr.,* "mujer del entresuelo" de la casa de su abuela materna, esa mujer enlutada, con peineta y mantilla españolas, espectro parlante y sobrenatural, con avemarías —Espinosa no nos dice si las recitaba en latín o en lengua vernácula; nos imaginamos que lo hiciera en latín para que el espectro, además de fantasmal y sobrenatural, fuese eclesiástico, eclesial y clerical, es decir, inquisitorial. O a lo mejor fuera, para colmo de fantasmas, un "ánima en pena" pidiendo oraciones para salir del purgatorio y pasar al lugar de los bienaventurados. Nada de ello, lastimosamente, nos narra el literato—,[12] que sobrevolaba o marchaba unos centímetros por encima del suelo; que no era otra cosa que el lamento de una dama española acaudalada de tiempos del sitio de Morillo; que motivó la búsqueda de tesoros escondidos con sus consiguientes excavacio-

[8] *Idem.*

[9] "El ocioso trabajo de escribir", p. 34.

[10] *Idem.*

[11] *Ibidem,* p. 36.

[12] *Ibidem,* pp. 35-36.

nes. Las apariciones siguieron perturbando en sueños a Espinosa y, para abatirlas, como en una catarsis psicoanalítica —buena combinación de Aristóteles y Freud—, inventa sus novelas y sus personajes —*Los cortejos del Diablo*— como una venganza contra sus onirismos religiosos, en una especie de "necrofilia hermenéutica" contra los muertos en cuyos cadáveres todavía se ven esas inscripciones: horrores infernales y mojigatería cultual.[13]

Desde perspectiva —la novela como ficción—, Espinosa es radical:

> Es de celebrarse que la novela, o cualquier otro género literario, emprenda el agobiante análisis del hombre y del mundo, que renueve sus moldes formales, que se ocupe del asunto social, que distraiga, pero sin perder de vista su cometido final, que es de orden estético, ya que el texto literario de todo podría alejarse, menos de su inseparable condición de objeto de arte [...]. Toda literatura exige un florecimiento de la fantasía, es fantasía pura, así se ocupe en narrar, celebrar o lamentar hechos de la vida real, o en permutar sucesos auténticos en parábolas. Homero sugería que las divinidades tejen las desdichas y las catástrofes con el piadoso fin de que las generaciones futuras tengan algo qué contar y no se hundan en el tedio. Al menos, los novelistas proponemos una opción menos devastadora: la de que tales peripecias y calamidades sean puramente ficticias.[14]

La clara distinción entre literatura e historia y su propuesta de adscribir en términos de arquetipos humanos a la literatura el mundo de los universales, que el propio literato considere su intensa y extensa producción, sobre todo literaria —novelas y cuentos—, desde una perspectiva determinada. En un microdrama titulado "El Arca de la Alianza", analiza la conquista del espacio remoto y sus implicaciones emocionales; en el relato "El hundimiento", reflexiona acerca de la leyenda de la Atlántida que ha sido divulgada desde Platón; en el cuento "La noche del Trapa" medita sobre la licitud o ilicitud de las manipulaciones genéticas; el homosexualismo en las comunidades religiosas se refleja en dos relatos: "*Fenestela confessionis*" y "Noticias de un convento frente al mar"; el sentimiento de soledad y terror nacidos de su propio poder inquisitorial como Inquisidor General es la trama de *Los cortejos del Diablo*; la izquierda en América Latina y sus contradicciones connaturales son el tema de su novela *El magnicidio*; en el cuento "En casa ha muerto un negro", se determina el carácter del prejuicio racional y sus consecuencias psicológicas; en "*Doppio movimento*", se enfoca la tortura interior de un hombre escindido; el cuento "La píxide" contempla cierta cruzada contra los cátaros, mezclada con la búsqueda del Grial; las relaciones entre el Caribe,

[13] *Ibidem*, p. 36.
[14] *Ibidem*, pp. 43-44.

Europa y las sectas masónicas en el siglo XVIII constituyen el núcleo de *La tejedora de coronas*. Como se puede advertir, si bien allí se halla la historia, es para inventarla de manera poética, para dar cuenta de lo que Michel Foucault ha denominado experiencias límite de toda cultura: la muerte, el crimen, la demencia y la sexualidad, sin importar que se desarrollen en este *aquí y ahora*.[15] Oigámoslo de nuevo:

> Toda novela, aunque irrumpan en ella personajes incuestionablemente históricos, debe ser considerada siempre ficción. Ante todo porque la fidelidad a lo establecidamente *histórico* no es disciplina grata al novelista. A lo sumo, y por hacer una paradoja, podríamos hablar de "historia-ficción", en el sentido en que lo hacemos de la "ciencia-ficción". O mejor, de lo "histórico-psicológico", es decir, de la historia *no* como la narran los documentos, sino como es probable que haya ocurrido y se impone misteriosamente a la fantasía del novelista.[16]

Asombrosa, de nuevo, la intertextualidad con la *Poética* aristotélica. El arte como mimesis no es reproducción de la realidad como copia fotográfica, en tanto registro histórico, sino como invención de verosimilitudes y probabilidades en términos de caracteres y pasiones; la tragedia pinta a los hombres mejores de lo que son y la comedia, peores. Muy bien lo advierte Ricoeur: "la metáfora es el proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescribir la realidad. Al unir así ficción y redescripción, restituimos su plenitud de sentido al descubrimiento de Aristóteles en la *Poética*: la *poiesis* del lenguaje procede de la conexión entre *mythos* y *mimesis*".[17] En el cartagenero y en el estagirita, la metáfora y la parábola no son figuras literarias ni tropos de dicción. Serían letra muerta. Son la vida misma hecha poética, gracias al arte productivo, fabricador de las *technai-artes,* que un buen conocedor de Aristóteles, el doctor Angélico, traduce y piensa como la *"recta ratio factibilium"*, ese saber hacer bien, en tanto imitación creadora de lo real y fáctico. El poeta inventa la realidad, aunque vive en ella y coma de ella; sólo que su digestión no es un rumiar histórico, sino un masticar poético.

Por lo tanto, independiente de la intertextualidad con Aristóteles, Espinosa está adherido a la tesis positivista: historia y literatura no copulan como ejercicios conceptuales. La primera apunta a la objetividad en el apresamiento de sucesos precisos y reales; la segunda es ficción e imaginación estética, verdadera fabricación de mitos en tanto fábulas no objetivas en su objetividad histórica; su objetividad es ser parábola crea-

[15] *Ibidem*, p. 41.
[16] "Reflexiones sobre literatura histórica", p. 59.
[17] Paul Ricoeur, *La metáfora viva,* Madrid, Cristiandad, 1980, p. 15.

tiva de universos humanos ahistóricos en su historicidad. Por algo Espinosa señalará en forma artera y certera:

> A *Los miserables* debo la concepción de la literatura como escenario del más profundo drama humano y no como simple teatro de anécdotas. Pero, al mismo tiempo, soy deudor de Dumas y de Ponson du Terrail por haberme hecho ver las posibilidades que la anécdota, esto es, la libre fantasía, ofrece para ilustrar los hitos y facetas de ese drama.[18]

II

Siempre hemos pensado que la novela es narración ficticia y narración referencial, archivo y ficción, historia e invención fabulosa. Como seres históricos, habitamos en el mundo preñados de historicidad y temporalidad; desde el libro XI de *Las confesiones* de san Agustín hemos considerado que el tiempo no es el de los relojes, sino la vivencia del alma provocadora de que el tiempo sólo exista en acto en el alma, como una distensión de sus experiencias; lo que no es, es debido a esta vivencia psicológica del tiempo; el pasado, que no es en cuanto ya pasó, se encuentra en función de lo que recuerdo; el presente, que es en cuanto deja de ser, depende de lo que atiendo y vivo; el futuro, que todavía no es, es en cuanto lo espero; recuerdo del pasado, atención del presente y expectación del otorgar le dan realidad al no ser del tiempo, hasta el grado de que no existen tres tiempos sino uno solo: presente del pasado, presente del presente, presente del futuro.

La dimensión histórica temporal del ser humano convierte nuestro morar en el mundo en una experiencia dinamizada por el tiempo, no como *chronos,* sino como *kairós*: convertimos el tiempo físico en psicológico al momento de vivenciarlo desde la dimensión de oportuno, conveniente y adecuado. Estas reflexiones son útiles para exponer que todo relato, incluso el más ficticio, siempre es históricamente "kairológico". De ahí que el lector de un texto se pregunte qué sentido tiene éste para él como lector; de modo que el diálogo autor-texto-lector es una reinvención del texto a partir de este último, lo cual es ficción e historia, ya que su lectura se efectúa desde sus precomprensiones y desde su *hic et nunc*.

Ya los medievales sabían que todo texto es polisémico, en cuanto posee cuatro sentidos: literal, alegórico, espiritual y anagógico. Tal polisemia de los textos provoca que toda interpretación sea también polisémica y que la hermenéutica, más que objetiva, sea existencial: ¿qué sig-

[18] G. Espinosa, "El espécimen literario: rudimento, germinación, vía crucis", en *op. cit.*, p. 47.

nifica ese acontecimiento o ese texto para mi existencia? Así, prescindimos del paradigma positivista de pensar la historia como objetividad y la literatura como ficción; tanto la historia como la literatura son interpretaciones, ficciones.

Desde el iluminado de Sils-María, hemos hecho una apuesta hermenéutica: no hay hechos, sino interpretaciones; sin la interpretación no habría hechos en verdad significativos en su tozudez fáctica; ésta se encuentra ahí para ser descifrada como un enigma y laberinto, siempre abierto, nunca cerrado, sin hilos de Ariadna ni claves exegéticas fijas y determinadas para decodificar de manera objetiva textos y hechos; todo es interpretación y, por lo mismo, ningún hecho ni texto se agota en sus posibilidades de sentido y en su semiosis, siempre ilimitada, nunca limitada. Sólo los magisterios y autoridades que hablan desde el *Yo, Platón, soy la verdad* son quienes determinan el verdadero, objetivo y auténtico sentido de los textos y los hechos; genuinos juegos de verdad y de poder, siempre vigilando y castigando, y creando panópticos hermenéuticos fuera de los cuales no hay salvación. Ante ellos, nuestra hermenéutica existencial crea una resistencia hermenéutica, relativa, aporética, heurística, nunca absoluta ni auténtica, siempre en camino, nunca en reposo, con una sola condición: no hay condiciones de posibilidad para hacer interpretaciones como juicios sintéticos *a priori* que verifiquen y matematicen en una fórmula legal los fenómenos de la interpretación. Desde perspectiva, hasta las matematizaciones y verificaciones son ficción que funciona y ofrece resultados desde el cálculo y la planeación, como las hermenéuticas existenciales en tanto poéticas de la vida.

Estas reflexiones permiten acercarnos a la obra del escritor colombiano desde muchas posibilidades, incluso desde los referentes históricos presentes en *Los cortejos del Diablo*; o los referentes psicoanalíticos; o sus ficciones fabulescas aun en la reinvención del lenguaje; o sus expresiones escatológicas para hablar de una cultura de la risa en el texto; o una *Suma diablológica* elaborada en el siglo XVII en la Inquisición cartagenera; o la relación Europa, Reforma, Contrarreforma, Inquisición, trópico, mestizaje cultural; o lo que significa el inquisidor Juan de Mañozga; o lo que simboliza el cimarrón quemado en la hoguera, Luis Andrea; o las diferentes cosmovisiones como formas culturales de habitar la Cartagena del siglo XVII; o la presencia de judíos; o de damas como la *lady* Godiva rediviva en Catalina de Alcántara; o la alquimia que habla a través de Mardoqueo Crisoberilo; o las alusiones a herejías, padres de la Iglesia y escolásticos como el *Divus Thomas;* o el culto a Buziraco con su cortejo de brujos, brujas, bebedizos, filtros, encantamientos, vuelos, arcanos, escuelas de iniciación "buziráquica" en Tolú; o las citas de Spinoza en la obra, las del *Talmud,* las de la teología católica; o las alusiones constantes a los órga-

nos genitales masculinos y femeninos como una reivindicación de la cultura que funciona del ombligo para abajo, no para arriba, excepción de los apreciados senos femeninos, verdadera similitud en el arriba del abajo femenino;[19] o la fundación del monasterio de la Popa por un monje agustino al que se le apareció la virgen en su ascética celda de Santa Fe de Bogotá, preñada de olor a semen, que no de santidad y sí de *semina* masculinos; o los milagros demoniacos como el día en que la ciénaga del Ahorcado amaneció convertida en semen; o los sublimes gritos de conventos y conventículos, no se sabe si por éxtasis místicos o eróticas eroticidades eróticamente eróticas surgidas de cópulas con olor, sabor y perfumes celestiales; o la exuberancia del trópico en calores, frutas, montes, fríos, árboles, volcanes, habitantes cósmicamente humanos, bellezas, apariciones, dioses, lenguas, linajes...; o la presencia de novelas de caballería como el *Amadís de Gaula,* llenas de dragones, grifos, teratomorfismos, damas y damas y damas y caballeros y caballeros... en idílica relación cortés y cortesana; o los estratos sociales con sus oficios en la Cartagena de entonces, desde cipayos hasta espoliques; o la inminente aparición del Anticristo como momento previo al Juicio Final, no sin antes pasar por todos los milenarismos con sus temores y esperanzas; o la existencia de pasadizos misteriosos por debajo de la tierra y de conventos e iglesias, de los que nadie supo ni pudo dilucidar su porqué, a no ser que con mente febril, comience a divagar sobre encuentros furtivos entre los célibes pobladores de tales santos habitáculos, verdadera blasfemia gestada en tales mentes perversas por el mismo Buziraco; o la presencia de obispos, frailes, monjes... formados en la nunca bien ponderada Universidad de Salamanca: *Salmantica docet*; o el significado de las ordalías como signo divino de protección o condenación; o la presencia de íncubos y súcubos con agujas como símbolo incontestable de la lujuria satánica; o las alusiones a la literatura del ciclo artúrico, con sus caballeros de la Mesa Redonda, Merlín y el Santo Grial; o la presencia de Pedro Claver luchando por los esclavos negros y sosteniendo que el trato de negros y negras estaba prohibido por el Papa, no así la monolítica riqueza material y espiritual de la Sociedad de Jesús; o la presencia en Cartagena de "nobles", prófugos de la justicia española; o la teosofía como lo otro de cualquiera de las religiones, meras palurdas famélicas frente al saber teosófico, el cual puede cortarle el dedo gordo a Dios; o los bocados de cardenal de los clérigos formados por "platos" dionisiacos, afrodisiacos, con ninfas y Artemisas y nereidas; o las necrofilias de mujeres

[19] Foucault se sentiría pleno de gozo y hermenéutica arqueológica al observar este juego de semejanzas entre el arriba y el abajo y constataría que la *episteme de la semejanza* todavía era la configuración mental de una ciudad del Nuevo Mundo en el siglo XVII, a pesar de Descartes y la ciencia nueva.

vampiresas, odiadas por todos los ciudadanos de la ilustre ciudad y deseadas por ellos mismos, en su afán de trasgredir lo prohibido, que siempre sabe mejor; o las alusiones al *ius primae noctis* o derecho de pernada, una corvea resucitada en las tenencias de los feudos cartageneros por patriarcas venidos de la madre patria; o el multiculturalismo producido por el mestizaje y que configuró una cultura del diferir de las diferencias, no obstante el *nulla salus extra ecclesiam*; o las alusiones, tal vez sacadas de evangelios apócrifos, sobre Ashaverus, el follón ante cuya casa Cristo quiso reposar camino al Calvario; o la consigna de todo buen gobernante: *Suaviter in modo, fortiter in re;* u olores jamás olidos como el de sobaco de diablo y crica de mojana; o

> en *Los cortejos del Diablo* (1970) se condena a la España del Santo Oficio, la del dogmatismo en la fe, debido a la censura que establece contra la reforma protestante en Europa y que en las Indias, particularmente en Cartagena, se estrella contra la exuberancia de una naturaleza tropical, que es fiel reflejo de los procesos de mestizaje. En *Los cortejos del Diablo* el inquisidor español Juan de Mañozga es derrotado por fuerzas desconocidas para él, en las cuales se mezclan los valores de la libertad importados de Europa, con el pensamiento mágico y el contacto con la naturaleza que tienen el nativo y el afroamericano. Mañozga representa ese poder español, que para su enojo se extingue entre las grietas del sistema colonial importado. No entiende que las brujas, con su magia, explican valores de libertad y equidad, *pero* a la manera americana, es decir, desde la experiencia del vivir cotidiano. Luis Andrea, cimarrón condenado a la hoguera por el inquisidor Mañozga vislumbró en la magia el principio elemental de la dinámica humana, el más activo motor de multitudes y, por tanto, el medio más directo de afirmar la libertad individual y gregaria: el *"non serviam buziráquico"*, pues lucha por la libertad de los esclavos y lo hace desde la brujería para conseguir un ideal de libertad espiritual más que un libertinaje físico [...]. Juan de Mañozga envejece prematuramente a pesar de todo su poder porque su conciencia está llena de confusiones y remordimientos que no le permiten avizorar, que existen semillas de libertad que traerán grandes cambios, ya que España y América jamás podrán ser una unidad. En sus monólogos, Juan de Mañozga siente que al poder del imperio español se le escapa esa América que con su espacio cultural sincrético se aleja de los valores dogmáticos que desea imponerle una anacrónica España. En *Los cortejos del Diablo*, antecedente temático de *La tejedora de coronas*, se muestra el mosaico de razas, creencias religiosas, modos de vida y visiones de mundo que conforman el entramado cultural de Cartagena a finales del siglo XVIII. En la novela, la historia oficial y la pequeña historia forman un tejido narrativo que pone en evidencia las fuerzas culturales propias de una sociedad étnica culturalmente híbrida.[20]

[20] Amparo Álvarez, "La narrativa de Germán Espinosa: historia, lenguaje y ficción", en *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX,* vol. I, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, pp. 78 y 580.

La falta de sindéresis que se siente cuando Venus estimula la incitación lasciva por medio de la sensualidad demoniaca de las mujeres; o la interesante tesis de Wier en la cual la legión de potencias luciferinas asciende a 1 111, compuestas por 72 príncipes y 7 millones 405 mil 926 diablos; o la estoica-epicúrea-budista... tesis para ser feliz: no desear la felicidad... O, o, o,... Son tantas las "o" que sólo resta decir: ¡de las buenas y malas "o" líbranos, Señor-Buziraco! ¡Luis Andrea, intercede por los pobres intérpretes!

III

Vamos a arriesgar nuestra propia "o" interpretativa. Es una "o" entre otras "o" y su única pretensión es abrir sugerencias sin ningún carácter demostrativo ni apodíctico. Por lo mismo, tiene un carácter de ficción hermenéutica. Nuestra hipótesis consiste en mostrar la presencia oculta del *Malleus maleficarum* en *Los cortejos del Diablo. El martillo de las brujas* fue escrito por los dominicos Enrique Kramer y Santiago Sprenger, confidentes del Papa Inocencio VIII, en 1487, y se convirtió en la enciclopedia y el manual de los inquisidores para descubrir todos los pactos demoniacos y sus semiologías. Se divide en cuatro partes. La primera define la herejía y la brujería. La segunda se ocupa de conjuros y embrujamientos. La tercera especifica los métodos para golpear esas desviaciones: reglas para investigar, interrogar y atormentar con miras a obtener las declaraciones y confesiones. La cuarta establece los procedimientos para expulsar a los demonios de los poseídos.[21]

Desde la Edad Media, existe unanimidad acerca de los rasgos que permitan identificar al poseído por el demonio y a quien ha hecho pactos diabólicos. El *Malleus* recoge esa tradición y la convierte en paradigma. Los signos de identificación —verdadera semiótica-semiología demoniaca— son cuatro: *a)* posibilidad de hablar o entender idiomas que la persona no conoce, la xenoglosia; *b)* facultad de poder descubrir cosas secretas, de leer los pensamientos y adivinar acontecimientos futuros; *c)* posibilidad de realizar esfuerzos físicos anormales para la persona y su constitución anatómica, y *d)* facciones repugnantes y monstruosas.

Los cortejos del Diablo, una puesta en escena de los signos mencionados. Comencemos por la xenoglosia. Luis Andrea, a los cinco meses de nacido, demostró poseer ese don y realizó su primer prodigio: se expresó a la perfección en calamarí, español, sánscrito, hitita, chibcha, quechua,

[21] *Vid.* Gonzalo Soto Posada, *El demonio: su naturaleza y esencia. Cuestiones teológicas y filosóficas,* 2001 (70), pp. 25-52; Enrique Kramer y Santiago Sprenger, *El martillo de las brujas,* Madrid, Felmar, 1976; G. Espinosa, *Los cortejos del Diablo,* Bogotá, Altamir, 1992.

aimara, maya de Yucatán, lacandón de Chiapas, pácrito, zendo, jónico, eólico, koiné, gótico, provenzal, gallego-portugués, moabita, asirio, cananeo, arameo, sardo, lético, copto, serviocroata, gaélico, británico, libiobereber, vascuence, etrusco, argot parisino, dálmata, rumano, latín culto, sermo vulgar, italiano, cluj, mam, urdú, bantú, revesino "y otros tres mil doscientos cuarenta cinco dialectos".[22] Su maravilloso poder políglota lo convirtió en el Chomsky criollo del siglo XVII hasta el grado de que la gramática generativa del estadunidense tiene su genealogía —que no sus orígenes— en el cimarrón Andrea. Además, la mencionada capacidad políglota y semántica se refleja en los múltiples nombres del demonio: Gran Buziraco, Satán, Lucifer, Belial, Belzebuth, Lilith, Asmodeo, Abaddón, Mammón, Leviatán, Behemoth, Astaroth, Set, Angramainyú, Mrtyu, Mara, Tifón, Eurynomo, Iblis, Samael, Dagón, Oannes, Chamos, Abraxas, Adrameleck, Moloch, Bael, Malfas, Pursán, Leonardo, Byleth, Scox, Paymón, Ganga-Gramma, Sausina, Asmoday, András, Zapán, Alocer, Plutón, Baalberith, Proserpina, Nergal, Baal, Succor-Benoth, Melchom, Nisroch, Kabal, Verdelet, Antechrist, Thamuz, Agaliarept.[23]

A la lista de Espinosa, deben agregarse otros nombres para que la semántica diablológica quede completa: la Serpiente, el Astuto, Espíritu malo e impuro, las Tinieblas, Príncipe de ese mundo, Lucifer, Ángel de luz, el Enemigo, el Malo, el Tentador, el Mentiroso, el Maligno, Mandinga,... De este modo, el demonio y sus cortejos semánticos prueban que es el de muchos nombres, el omninominable, a pesar de ser el innominable, pues encarna la entidad maléfica en sí.

Con respecto a la cualidad semiótica para calificar a alguien de brujo o poseído por Buziraco —descubrir cosas secretas, leer los pensamientos, adivinar el futuro—, *Los cortejos del Diablo* posee como trama esta segunda cualidad. Andrea-Buziraco, condenado por Mañozga, predice la muerte del imperio español al provocar el envejecimiento prematuro del mismo inquisidor y al obligarlo a confesar que pasó de condenador a condenado;[24] su séquito brujeril alza de modo constante el vuelo para adivinar los futuros contingentes y casos ocultos;[25] vaticina el futuro con suertes de habas y de maíz;[26] el barbero Orestes Cariñena, poseído por el mismo Lucifer, grita a los cuatro vientos que ha sido en otras vidas Alejandro, César, Pilatos, que vuela sobre escobas, que saca agua de las piedras, que arroja

[22] G. Espinosa, *Los cortejos del Diablo*, p. 175-176.

[23] *Ibidem*, pp. 136-137.

[24] *Ibidem*, p. 15.

[25] *Ibidem*, p. 15. El conocer por anticipado los futuros contingentes le había sido negado al demonio por Tomás de Aquino, puesto que tal conocimiento lo equipararía a la Divinidad. Es el tema de la cuestión 57, artículo 4 de la *Suma teológica*.

[26] *Ibidem*, p. 17.

llamas por el hocico en forma de dragón, que ordenó, como Nerón, el incendio de Roma;[27] una vez que el capitán de la galeota negrera copuló con la viuda de Alcántara en la mansión de la sensual dama en la Calle del Pozo, con aullidos de bacanal, y se dio a la mar, su nave naufragó, tal como lo habían previsto los brujos en sus lebrillos llenos de agua;[28] la viuda Catalina, bruja no quemada por ser blanca y del séquito de los "nobles" llegados a Cartagena y en matrimonio de poder con la casta sacerdotal, le predice al padre Claver: "Tengo la impresión de que este año bisiesto coincide con la fecha prevista de la muerte de Dios";[29] otra gran bruja, Rosaura García, cacareaba, a mandíbula batiente, su presciencia, su don futurible, la capacidad de su mente para vérselas con los vericuetos del porvenir, su anuncio del trágico fin del fundador de la heroica ciudad en aguas de la Española;[30] esta ilustre bruja, de voz clarividente, vio nacer a Andrea, en una noche de aquelarre con grandes señales en el cielo y la risa de Buziraco conmoviendo al universo, proclamando que había nacido el Cristo de las Indias, el cual moriría en la hoguera treinta y tres años más tarde sin redimir a nadie con su sacrificio;[31] en fin, "Mañozga y toda su bola de secuaces comprendían por modo cabal ahora lo difícil que era someter unas tierras cuyo Dios no era el mismo de España y enviaba plagas y males contra los enemigos de su pueblo".[32] Es que Buziraco-Andrea y sus brujos-brujas son la resistencia ético-estética a la parafernalia evangelizadora de la madre patria; desde su brujería, a pesar del Santo Oficio, derrotaron a la España católica, con su casta guerrera y sacerdotal, aparentemente vencedoras, realmente vencidas. El esqueleto escuálido del inquisidor, vivo pero muerto, asado en su palacio por el calor y las brujas con su olor a azufre, es el símbolo de esa derrota y del poder de lo nativo y lo africano.

Acerca del poder sobrehumano y sobrenatural de los brujos y brujas, tercer signo de posesión y pacto con el demonio, la novela no se anda por las ramas: vuelos diurnos y nocturnos de los poseídos, verdadero anticipo de los viajes aeroespaciales de nuestra tecnópolis, que hacen perder el ánimo al potente Mañozga;[33] aquelarres mágicos para recibir el esperma del diablo y esparcirlo por la faz de la tierra;[34] cópulas encantadas de brujos y brujas con humanos;[35] erecciones senectas y pasajeras del

[27] *Ibidem*, p. 28.
[28] *Ibidem*, pp. 33-34.
[29] *Ibidem*, p. 157.
[30] *Ibidem*, p. 165.
[31] *Ibidem*, pp. 173-175.
[32] *Ibidem*, p. 178.
[33] *Ibidem*, pp. 119, 125, 176.
[34] *Ibidem*, p. 13.
[35] *Ibidem*, p. 19.

inquisidor Juan de Mañozga al paso de aquellos vuelos febriles y rasantes;[36] impotencia de Dios ante la proliferación de demonios;[37] expresiones escatológicas salidas de las bocas puras de los sacerdotes, suscitadas por Buziraco para burlarse de su celibato hipócrita;[38] la sequía que azota la región se debe al poder inmenso de los seguidores de Buziraco;[39] la escuela de brujería de Tolú compite en sabiduría, ciencia y teología con la de Salamanca, desde la *episteme* del diablo... Podríamos mencionar muchos otros prodigios, pero, como hace siempre Rabelais en su *Gargantúa y Pantagruel*, es mejor terminar una enumeración "sin contar los niños y las mujeres".

Por último, nos referiremos a las facciones monstruosas, cuarta semiología de posesión y pacto. Desde su inicio, el rostro de los poseídos-poseídas es teratomórfico: bailan de noche alrededor de un cabrón, le besan su culo-salvohonor, reciben su helado semen; vuelan con candelillas diabólicas en sus manos;[40] son salamandras que queman y devoran,[41] que se maquillan con ungüentos de tripa de sapo,[42] que ululan como lechuzas,[43] balan como chivatos;[44] son cornudas, cachidiablas, espolonas,[45] su trasero es hediondo y almizcloso,[46] su hedor de azufre carga el aire y su risa como carcajada del Dios Zeus resuena ubicuamente.[47] Es tal el horror de sus cuerpos y apariciones, que toda la ciudad queda estupefacta de tanto brillo oscuro, de tanta algarabía silenciosa, de tanto semen caliente húmedo, de tanta risa siniestra, de tanta grandeza minúscula, de tantas muecas angelicales sombrías, de tanto calor húmedo, de tantos cachos, colas, espuelas, vellos... Sólo los Mañozgas de todas las épocas pueden entender por qué el diablo siempre aparece con tales características. Uno de esos

---

[36] *Ibidem*, p. 19.

[37] *Ibidem*, p. 21.

[38] *Passim*. Cuando Mañozga quiere poner fin a una conversación, su frase es: "Marchaos y ni un pedo más," p. 30. A estas escatológicas expresiones deben unirse otras llenas de pureza sacerdotal y semántica: *cojones, dídimos, polla, crica, güevas,*, que empapan la obra de mística risa. Son los poderes lingüísticos del diablo criollo, Buziraco. A tales poderes se debe esta joya de Mañozga para referirse a sus compañeros de oficio y de profesión, la chusma tonsurada: "—¡Atrás, hideputas tonsurados intonsos, atrás, que me harto de bisbiseos en esta asfixia de calóndrigos...!" p. 31.

[39] *Ibidem*, p. 56.

[40] *Ibidem*, p. 13.

[41] *Ibidem*, p. 14.

[42] *Ibidem*, p. 15.

[43] *Ibidem*, p. 17.

[44] *Idem*.

[45] *Idem*.

[46] *Passim*.

[47] *Ibidem*, p. 136.

Mañozgas es, precisamente, nuestro escritor, no en cuanto inquisidor, sino como estudioso del *quid* del diablo en su *quididad*.

Conclusiones

Dilucidada la presencia del *Malleus maleficarum* en *Los cortejos del Diablo*, intentemos elaborar conclusiones. No lo haremos desde esta presencia, ya expuesta, sino desde la brujería como resistencia a los juegos de verdad y de poder de la casta sacerdotal y de la guerrera que vinieron a las Indias. La fundación y descubrimiento de estas tierras por la espada del conquistador y la cruz del evangelizador se desmiente como fundación y descubrimiento por la originaria y fundante presencia de nativos y, luego, de africanos que, desde sus dioses, ritos y cultos, tildados de idolatría diabólica por los nuevos pobladores llegados de Europa, hicieron una resistencia cultural al nuevo Dios y al "fuera de la Iglesia no hay salvación". Esta resistencia desde Buziraco, identificado por el evangelizador y el conquistador con el demonio de las Sagradas Escrituras, permite a las culturas nativas, sobre todo africanas, seguir habitando el mundo desde sus dioses protectores, no obstante el poder de la Inquisición.[48] Es que "Andrea apeló al rito primario de la vida [...] para convocar a su alrededor una fuerza de llama mística, de llama-de-amor-viva, enderezada contra el imperio de España, contra la jactancia ibérica y la venenosa rancidez de una nación que sólo nos había traído vejeces".[49] Juan de Mañozga pudo ser Papa, se le embolató el papado por venir a estas tierras "que holló la pezuña de Belcebú".[50] El poder de resistencia de Belcebú-Buziraco llora ante las depredaciones españolas de frailes y militares, se ríe de su amor desordenado al oro y hace anamnesis de que tal amor no existía antes de la venida de los civilizadores y predicadores del amor como imperativo categórico. Es tal esa risa de Buziraco contra el poder de la España, que uno de los clérigos de la noble Cartagena y sus nobles Heredias dice sin ambages: "Mañozga pudo haber sido en otros tiempos el más feroz de los Inquisidores de todas las Españas, pero hoy es una ruina humana [...]. Tiene delirios, cree ver fantasmas".[51] Es que el Santo Oficio ya no tiene oficio.[52] De ahí la genital conclusión a que llega Mañozga y que sirve de final a la novela: "—¡Zopenco de mí, que un día me vi en sueños Papa de Roma! ¡Bien merecido lo tenía!

[48] *Ibidem*, p. 168.
[49] *Ibidem*, p. 177.
[50] *Ibidem*, p. 195.
[51] *Ibidem*, p. 62.
[52] *Ibidem*, p. 67.

¡Güevón de mí...!"[53] Con razón, sus flatulencias cargadas de tétricos olores, llenan el recinto inquisitorial y el perímetro de la ciudad, trascienden sus románicas murallas y atraviesan el texto de la novela, hasta tal grado que el lector huele en ellas la decadencia española. Mañozga, el que tronaba por la boca de arriba condenando brujos y brujas, el que detentaba la voz del trueno del Santo Oficio, ahora sólo tiene un recurso vocal: tronar por la boca de abajo. ¡Qué final tan escatológicamente triste y lleno de *décadence*!

[53] *Ibidem*, p. 214.

IV. RESEÑAS Y NOTICIAS

UN SIGLO DEL NATALICIO DE "EL VAGABUNDO DE DIOS"

Jesús Ayaquica Martínez*

La vida de un misionero se puede comparar a la de un vagabundo con diferencias notables. Un vagabundo no sabe adónde va ni le importa, mientras que un misionero sí sabe adónde va y sí le importa. Aquél camina para sí mismo, éste camina para Dios. Los dos sienten la comezón de seguir caminando. Resumiendo: un vagabundo tiene la urgencia de caminar, comer y beber; un misionero tiene el mandato de caminar, enseñar y bautizar. ¿Acaso no está bien que nos llamemos "Los vagabundos de Dios"?

Mons. Escalante

La presente nota biográfica sirve de recuerdo y homenaje al Sr. Alonso Manuel Escalante Escalante, en el centenario de su nacimiento. Puesto que se trata del primer superior general de los Misioneros de Guadalupe, su figura constituye uno de los referentes imprescindibles en el marco de la celebración del 30 aniversario de la Universidad Intercontinental y de nuestra Escuela de Filosofía. *In memoriam* del misionero, el obispo y, ante todo, del hombre que supo consagrar su vida al servicio de Dios por los caminos del mundo.

Alonso Manuel nació el 24 de diciembre de 1906. Hijo de don Alon-

* Escuela de Filosofía, Universidad Intercontinental, México.

so Escalante Peón y doña Alicia Escalante Bolio, fue el tercero de once vástagos del matrimonio, avecindado en la casa marcada con el número 344 de la calle 60, en Mérida, Yucatán.[1] De salud frágil durante los primeros años de su vida, el pequeño Alonso estuvo varias veces al borde de la muerte; sin embargo, a los cuatro años se le veía correr y jugar con toda normalidad, y a los seis ingresó al jardín de niños en la escuela de las Hermanas de Santa Teresa de Jesús. Las turbulencias sociales provocadas por la Revolución originaron que los siguientes tres años sólo asistiera a la escuela cuando le resultaba posible; en algunas ocasiones, llegó a contemplar hombres colgados de los árboles, cerca de su casa y de la escuela. Durante este tiempo recibió la preparación para la Primera Comunión, la cual celebró el 31 de mayo de 1915.

Como la situación política del país continuaba tensa en este año, don Alonso decidió enviar a sus hijos mayores, Eusebio y Alonso Manuel a Estados Unidos, a cargo de su tía, la hermana Socorro. Ingresaron al Saint Joseph's School, de las hermanas de la Caridad de Santa Isabel, en Convent Station, Nueva Jersey. Su capacidad natural y el avance que lograron en el dominio del inglés les permitió adelantar en los estudios, de tal manera que cursaron dos grados en un solo año hasta en dos ocasiones. Hacia 1919, en su último curso de secundaria, Alonso comenzó a sentir la inquietud por la vida sacerdotal y empezó su contacto con los misioneros de Maryknoll. Al año siguiente, la lectura de *La vida del Beato Gabriel Perboyre*, misionero y mártir, le entusiasmó de tal manera que decidió ingresar de inmediato a la formación sacerdotal. El 7 de septiembre de 1920 fue recibido en el seminario menor en Clarks Summit, Pensylvania, donde estudió cinco años de Humanidades. Con una conducta y aplicación excelentes, se destacó sobre todo en las ciencias prácticas y no perdió oportunidad para aparecer en las obras teatrales, con especial gusto por las alegres y chuscas.

En septiembre de 1925, continuó su formación en el Seminario Mayor de Maryknoll, en Nueva York. Cursó dos años de filosofía y obtuvo los mejores promedios; durante esta etapa se aficionó a la fotografía y se ejercitó físicamente jugando tenis y golf —actividad que lo mantuvo en buena condición de salud hasta su muerte y que llegó a dominar mejor que cualquier practicante promedio—. El primero de septiembre de 1927, Alonso ingresó a la Facultad de Teología; sobresalió en el estudio del chino y mostró un marcado interés por colaborar en la evangelización en el país de esa lengua. Entretanto, recibía la tonsura clerical el día 17 del mismo mes. El 17 de junio del año siguiente recibió las órdenes menores

[1] *Vid.* Ricardo Colín Negrete, M.G., *Un vagabundo de Dios. Biografía del Sr. Obispo Alonso M. Escalante*, México, Editora Escalante, 1999 y 2003, 2 ts.

de ostiario y lector, y el 22 de mayo de 1929, las de exorcista y acólito. El 19 de junio de 1930, al término del tercer año de Teología, Alonso recibió el subdiaconado y tres meses después, el 14 de septiembre, recién iniciado su cuarto año de formación teológica, fue ordenado diácono.

Concluidos sus estudios, el primero de febrero de 1931, en la capilla del seminario de Maryknoll y en compañía de sus padres y hermanos, Alonso recibió el sacramento del orden sacerdotal, junto con ocho compañeros: tenía 25 años de edad. Resulta significativa la anécdota de que en esa ocasión se tomó la única fotografía en la que aparece la familia completa —de hecho, Alonso conoció a su hermana menor, Beatriz, sólo dos años atrás, cuando ella cumplió los diez años de edad, mientras que el menor, Antonio, tenía entonces sólo tres—.

Cinco meses después, el padre Escalante volvió al seminario menor, ahora en calidad de maestro de álgebra y francés, y el 27 de septiembre emitió su juramento de dedicar toda su vida al trabajo misionero, de observar las constituciones de su instituto y de obedecer a sus legítimos superiores. Por fin, el momento para el cual se había preparado los últimos doce años de su vida llegó el 4 de mayo de 1932, fecha en la que fue designado para ir al vicariato apostólico de Fushun, en Manchuria, China, a donde llegó, junto con otros cinco compañeros, la noche del 2 de septiembre, en un ambiente de inestabilidad social que anunciaba los futuros desórdenes de la Segunda Guerra Mundial en el continente asiático. El 6 de octubre, Alonso llegó a Shinbin —uno de los blancos de la ofensiva japonesa— con el nombramiento de vicario parroquial. El propio misionero recuerda en su correspondencia: "Entre el brillo rojo de los cohetes y la explosión de los proyectiles, el hecho de que nuestra bandera, la Cruz, estaba ahí todavía, y nuestros labios estaban continuamente en oración, era prueba de que nuestra Iglesia y nosotros todavía estábamos allí".[2] Casi todo el año de 1934 estuvo en Tonghoa, también como asistente, y en noviembre de 1934 fue asignado, en calidad de párroco, a comenzar y desarrollar una nueva comunidad cristiana en la ciudad de Benshí. Dadas las difíciles condiciones para establecerse en ese lugar, fijó su "centro de operaciones" en el poblado cercano de Chiatou, donde edificó la primera iglesia, bendecida el 25 de octubre de 1936. Es posible encontrar, 60 años después, gente que recuerda con cariño al padre Ai (Escalante); por ejemplo, Pio Quinto Tchi, obispo de Shenyang, comenta que Chiatou es la mejor parroquia de su diócesis y cuenta con 1 500 católicos muy activos. En octubre de 1937, fue nombrado para asistir a la misión de Fushun, donde se atendía una colonia japonesa, aunque permaneció ahí pocos meses. A mediados del año siguiente fue

[2] *Ibidem*, t. I, p. 67.

enviado a Dairen y un año después recibió permiso para regresar a Estados Unidos; se embarcó rumbo a Kobe, Japón, de donde partió hacia San Francisco. Durante la travesía, recibió un cable que le anunciaba la muerte de su madre, sucedida el 6 de octubre de 1939. Alonso llegó a Maryknoll el 15 de ese mes y el 16 visitó a su familia para celebrar una misa por el descanso de doña Alicia.

Durante el año siguiente, el padre Alonso estuvo ejerciendo labor de promoción: viajó a diferentes parroquias ofreciendo conferencias para difundir su sociedad misionera, suscitar vocaciones y obtener ayuda para la continuación de las obras. Al término del año fue nombrado profesor de catequesis y de chino en el seminario mayor. La entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, a partir del ataque japonés a Pearl Harbor, el 7 de diciembre de 1941, trajo como consecuencia una situación crítica en las misiones católicas en el Oriente. La dificultad para hacer llegar recursos y la persecución, sobre todo contra los ciudadanos norteamericanos, obligaron a Maryknoll a dirigir su mirada hacia América Latina, y la Santa Sede señaló Bolivia. Como Alonso era el único sacerdote de habla hispana en la sociedad misionera, resultó lógico que fuera nombrado superior del primer grupo enviado a dicho país para hacerse cargo del vicariato apostólico de Pando. Fue nombrado monseñor el uno de junio de 1942, en la ciudad de la Paz; después de un largo viaje de reconocimiento, tomó posesión de su cargo en julio y estableció su sede en Riberalta. El 18 de enero de 1943, la Santa Sede anunció el nombramiento de monseñor Alonso Manuel Escalante como Obispo titular de Sora y Vicario Apostólico de Pando, Bolivia. Fue consagrado en la Basílica de Guadalupe el 9 de mayo, por manos del entonces obispo de México, Luis María Martínez. El nuevo obispo regresó a su sede episcopal y continuó su fructífera labor misionera "entre los ríos y la selva" sudamericana.

Mientras tanto, desde 1938, en Roma, se iba gestando la idea de fundar un instituto misionero en México. "Tres alumnos del Colegio Pío Latino Americano (Enrique Mejía, Enrique Salazar y Carlos Quintero), después de una conversación con Mons. Miguel Ángel Builes, fundador de Yarumal en Colombia, se preguntaron: ¿Por qué en México no se establece un seminario de misiones?"[3] El 11 de marzo de 1948 el papa Pío XII concedió el permiso para inaugurarlo, encomendó su dirección a los padres misioneros de Maryknoll y nombró a Mons. Escalante su primer rector. El obispo Alonso Manuel dejó su vicariato apostólico de Pando y llegó a México el 28 de septiembre de 1948. El 7 de octubre de 1949, Mons. Guillermo Piani, delegado apostólico en México, bendijo las insta-

[3] P. José Chávez Calderón, M.G., *Instituto de Santa María de Guadalupe para las Misiones Extranjeras. 50 años en el mundo misionero. 1949-1999*, editado por él mismo, México, 2001, p. 13.

laciones, ubicadas en la quinta Los Álamos, en Tlalpan, D.F. El instituto mexicano de misiones era una realidad.

Ya que se trataba de una obra nacional y de alcance mundial, en cuanto a la labor misionera, Alonso supo apreciar la importancia de que el seminario fuera conocido; por ello, el primero de enero de 1950 fundó la revista *Almas*. Escalante quería una revista de bolsillo, fácil de leer, amena y muy ilustrada, con fotografías y dibujos a colores. Estableció una oficina de la publicación en el centro de la ciudad y fue el editor responsable hasta junio de 1967. El 6 de enero de 1950 ordenó, en la Basílica de Guadalupe, al primer sacerdote egresado del seminario de misiones.

El superior sabía que el contrato de Maryknoll con los obispos mexicanos para la dirección y el financiamiento del seminario era temporal —diez años—, de modo que la insuficiencia de vocaciones y de recursos le hicieron atisbar la necesidad de tomar medidas para el logro de su sostenimiento a largo plazo; por ello, presentó una moción a los obispos, que fue aprobada en el Congreso Misionero de Puebla, en 1947, para establecer el "día de las vocaciones misioneras", el primer domingo de mayo. En él se efectuaría una labor de promoción del seminario y una colecta para acercarse recursos. De acuerdo con sus propias palabras, "debemos comenzar por educar a la gente en el espíritu misionero. Necesitamos buscar el niño y la canastilla, es decir, vocaciones y centavos".[4] En este sentido, para atender la primera necesidad, fundó en febrero de 1951 la Liga Misional de Estudiantes Mexicanos (LMEM), para promover el espíritu misionero en los jóvenes; en relación con la segunda, para asegurar las necesidades de crecimiento de un seminario nacional, negoció la compra de 17 predios, todos colindantes, entre los poblados de Santa Úrsula y Tlalcoligia; logró la compra en enero de 1953. El 12 de abril de 1956, el Seminario de Misiones se trasladó a su actual domicilio, en la avenida Insurgentes sur, número 4135, en Tlalpan. Asimismo, el espíritu visionario de Mons. Escalante y su deseo de formar excelentes maestros, lo motivaron a enviar a algunos de los primeros misioneros a diversos países de Europa, para obtener un grado académico.

El natural emprendedor de Alonso y el éxito de su gestión al frente del seminario llamó la atención también del episcopado mexicano, quien le encomendó la dirección nacional de las Obras Misionales Pontificias, el 28 de abril de 1953; en esa misma fecha

> la Santa Sede aprobó las Constituciones del seminario de misiones, [...] bajo el título de Instituto de Santa María de Guadalupe para las misiones extranjeras y sus miembros serían llamados Misioneros de Guadalupe, y Mons. Alonso Manuel Escalante fue nombrado primer superior general de este

[4] R. Colín, *op. cit.*, t. II, p. 83.

instituto, órgano oficial del episcopado mexicano al servicio del mundo misionero de la Iglesia.[5]

El 11 de octubre de 1962 Escalante acudió, junto con otros 2 mil 300 obispos de todo el mundo, al llamado del Papa Juan XXIII, para celebrar el Concilio Vaticano II. Participó en las cuatro sesiones generales, hasta el 8 de diciembre de 1965, en que Paulo VI lo declaró concluido. El año y medio que vivió después de este acontecimiento eclesial, fue nombrado y trabajó como miembro de la Comisión Posconciliar de Misiones.

En agosto de 1966 acudió a las sesiones del capítulo general de los misioneros de Maryknoll y la mañana del 15 de abril del año siguiente, emprendió su último viaje alrededor del mundo. Visitó a sus estudiantes en varios países europeos y estuvo en Roma el 6 de mayo para participar en la Asamblea Internacional de las Obras Pontificias de la Propagación de la Fe y de San Pedro Apóstol, en su calidad de director nacional en México. Tenía, además, planeada su visita anual a las tres misiones, Japón, Corea y Kenia, que tenía el instituto en ese entonces. Llegó a Nairobi el 17 de mayo de 1967. El 6 de junio, Mons. Escalante llegó a Hong Kong con problemas de salud. Pensando que se trataba de una gastroenteritis, producto de una cena en Indonesia, fue mal diagnosticado y más tarde tratado con medicamentos para una hepatitis severa. Los estudios revelaron que se trataba de una fiebre tifoidea que se complicó y lo llevó, finalmente, de vuelta a la casa del Padre, después de dos semanas en las que sobrellevó su enfermedad "de forma alegre, como paciente muy cooperativo, edificante para las hermanas enfermeras y para los laicos chinos que tuvieron el privilegio de cuidarlo".[6] Murió la mañana del miércoles 21 de junio de 1967, en el hospital de las Hermanas de Maryknoll. El mismo día se celebró una misa de cuerpo presente en la Catedral de Hong Kong. Su cadáver fue embalsamado y se le trasladó a Maryknoll, donde el día 24 fue recibido por sus antiguos compañeros. Tres días después llegó a la ciudad de México y fue trasladado a la Capilla del Seminario, donde recibió las exequias solemnes durante tres días. El 1 de julio fue sepultado en el panteón Jardín y más tarde sus restos fueron trasladados a la capilla de la Virgen de Guadalupe, del Seminario de Misiones, donde descansan hasta la fecha.

Resulta conveniente señalar que, como superior general de los Misioneros de Guadalupe, Alonso Manuel organizó y fundó tres misiones a las que envió sacerdotes: Japón, el 29 de mayo de 1955; Corea, el 3 de octubre de 1961; y Kenia, el 14 de abril de 1965; durante esa década realizó varias visitas a los misioneros. En el periodo comprendido entre

[5] *Ibidem*, p. 16.
[6] *Ibidem*, p. 522.

1950 y 1967, Escalante ordenó a un total de 48 misioneros; entre ellos, cabe destacar al padre Esteban Martínez de la Serna, el 10 de marzo de 1951, quien llegó a Japón, diez años después, nombrado por el propio Mons. Alonso. El padre Esteban fue superior de dicha misión entre 1966 y 1967; después regresó a México. El 4 de noviembre de 1967, en el marco del primer capítulo general de los Misioneros de Guadalupe, se convirtió en el primer superior general electo. El 20 de agosto de 1976, el padre Esteban Martínez de la Serna, fundó, en los terrenos del seminario, la Universidad Intercontinental y su Escuela de Filosofía.

Resúmenes/*Abstracts*

Antígona: pasión del límite

Alberto Constante

Resumen: Antígona, modalidad femenina de los personajes socráticos. En ambos, la dialéctica de la intimidad y de lo público, de lo doméstico y de lo cívico se expone explícitamente. Las medidas políticas impuestas al espíritu privado, sobre la necesaria violencia que el cambio político acarrea a la indecible interioridad del ser. Por eso Antígona se atendrá a la esfera del deber familiar, la que le es propia según las normas de la sociedad griega de su tiempo. No le será dado reunir discípulos ni contemplará siquiera como posibilidad el camino de la indagación racional. Pero al igual que Sócrates, posee sabiduría y la vive hasta las últimas consecuencias. Como él, se percata de que es incomunicable y asume sin ayuda su tarea.

Palabras clave: tragedia, dialéctica de la intimidad y lo público, deber, ley ancestral, ley de los hombres,

Abstract: Antigone is a socratic character. In both, the dialectica of the intimacy and of the public, of the domestic, and of the civic it's exposed explicitly. The political measures imposed on the private spirit, about the necessary violence that the political change brings to the unspoken being's inside. That's why, Antigone will rely on the sphere of the "family's must", the one that is to her own according to the norms of the Greek society of its time. It will not be given to reunite disciples nor it will, at

least, contemplate as possibility the way of the rational investigation. But like Socrates, she has wisdom and lives it until the last consequences. Like him, she notices that it's not possible to communicate and assumes without help her task.

Key words: tragedy, dialectic of the privacy and the public, duty, ancestral law, law of the men.

Reflexiones sobre la **Poética** *de Aristóteles*

Leticia Flores Farfán

Resumen: Se analiza la *Poética* de Aristóteles con base en las interpretaciones que la caracterizan como una estética de la recepción. Tales interpretaciones ponen el acento tanto en el análisis del "reconocimiento" que la *mimesis* implica y del efecto recepcional, a saber, la *katharsis,* buscado por la trama trágica, como en las preocupaciones éticas que permiten hacer de la *Poética* una teoría de la acción orientadora del actuar humano.

Palabras clave: estética de la recepción, *mimesis, mythos, katharsis.*

Abstract: The author analyzes Aristotle's *Poetic* based in the interpretations that consider it as an aesthetic of reception. These interpretations emphasize the analysis of "recognition" that *mimesis* implies, in the receptional effect, that is to say, the *katharsis* looked for by the tragic plot, and in the ethical issues that allow to understand *Poetic* as a theory of action that orients human acting.

Key words: aesthetic of reception, *mimesis, mythos, katharsis.*

Relevancia de las narraciones en la educación moral

Jorge Peña Vial

Resumen: Se analiza la repercusión pedagógica y moral de poblar de narraciones la mente, la memoria y la imaginación de los niños; mediante las ficciones se evitan los estrechos marcos del carácter y la personalidad, para ver el mundo desde diferentes perspectivas y parámetros afectivos y mentales sugeridos por los diversos personajes. Se sugiere que en la actualidad la educación moral debe basarse en textos narrativos que permitan imaginar modos de vida y sus diversos tipos de argumentación práctica y

moral. Sólo una filosofía moral que comprenda la complejidad de lo real puede evitar el estrepitoso fracaso de las éticas abstractas y normativas.

Palabras clave: ficción, literatura, imaginación, historia, verdad.

Abstract: The author analyzes the pedagogic and moral repercussions of populating the mind, memory, and imagination of children with narrations. By means of fiction we leave the narrow frames of our temperament and personality to see the world from other perspectives and other affective and mental parameters which the various characters offer. Thus, not a few suggest that at present moral education should be based on narrative texts that allow to imagine modes of life and their different types of practical and moral argumentation. Only a moral philosophy that understands the complexity of the real is able to avoid the boisterous failure of abstract and normative ethics.

Key words: fiction, literature, imagination, history, truth.

Platicar hermenéutico: Freud vía Cervantes

Humberto González Galván

Resumen: Se exploran algunas semejanzas estilísticas entre las obras de Freud y de Cervantes, sobre todo en lo tocante a sus estilos para escribir diálogos o conversaciones. A la par se desarrollan algunos conceptos de hermenéutica filosófica que autorizan y fundamentan experiencias como la aquí realizada. Se insiste en el carácter de apertura que toda experiencia guarda en tanto preguntar y caminar hermenéuticos. Se plantea la necesidad de continuar el diálogo Freud-Cervantes a partir de la novela de este último, *El coloquio de los perros*.

Palabras clave: filosofía, psicoanálisis, literatura, experiencia, hermenéutica, estilo.

Abstract: Stylistic similiarities within select writings of Freud and Cervantes are reviewed; specially, regarding their specific approach on dialogue and conversations. Particular concepts on hermeneutic philosophy are also examined as well to support this trial of thought. Above all, the utter importance of questioning and responding during the hermeneutic experience is stressed. The need to deepen the dialogue between Freud and Cervantes through *El coloquio de los perros*.

Key words: philosophy, psychoanalysis, hermeneutic, experience, style.

Entre el éxito y el fracaso: elementos claves para una escritura intempestiva

José Andrés Quintero Restrepo

Resumen: Se establece un estrecho diálogo entre la filosofía, la literatura y la historia de las ideas. El problema base se relaciona con la definición del hombre dentro de la doctrina de eficacia y maquinismo heredada del siglo XVIII. Se trata de la noción del organismo social que coarta las posibilidades individuales de cada sujeto. Aquí se problematiza la propuesta del héroe de Thomas Carlyle. A la noción del hombre exitoso y con espíritu de liderazgo, se contrapone la que Henry Miller muestra en sus novelas *Trópico de Cáncer* y *Trópico de Capricornio*: el héroe de Carlyle, que termina siendo uno de los fundamentos de inspiración para el *Führer* de Adolfo Hitler, es pensado desde la perspectiva del vagabundo de Miller.

Palabras clave: Henry Miller, literatura de posguerra, Hitler, Modernidad, Carlyle.

Abstract: This essay establishes a close dialogue between philosophy, literature and the history of the ideas. It is related to the definition of the man into the doctrine of the efficacy inherited from the XVIII century.

The notion of the social organism that restricted the possibilities of each individual and the idea which Thomas Carlyle proposed like that one of the hero are mentioned.

Opposite to the notion of the successful man with a leadership spirit, the perspective that Henry Miller shows in his novels *Tropic of Cancer* and *Tropic of Capricorn* with the one before.

The hero of Carlyle who is one of the fundamental inspirations for the *Führer* by Adolf Hitler is thought from the viewpoint of the vagabond by Miller.

Key words: Henry Miller, the postwar literature, Hitler, modern age, Carlyle.

La función ontológica de la metáfora en Paul Ricoeur

Greta Rivara Kamaji

Resumen: En *La metáfora viva,* Ricoeur construye una de las más monumentales historias de la metáfora. Como es habitual en este autor, recurre en primer lugar, a la tradición, en específico, a la que ha pensado con

profundidad la metáfora. En su recorrido postulará una de sus grandes propuestas: una concepción ontológica de la metáfora. Este artículo analiza tal propuesta y la manera en la que Ricoeur la construye.

Palabras clave: lenguaje, mundo, sentido, símbolo.

Abstract: In his book *The Living Metaphor*, Paul Ricoeur made a great and serious history of the metaphor. As usual in his researches, Ricoeur analyzes the meaning of the metaphor in the tradition which has deeply thought the metaphor. From the horizon of this tradition, Ricoeur offers one of his most important philosophical proposals: an ontological definition of the metaphor. This paper analyzes the meaning of that proposal.

Key words: language, world, sense, symbol.

La cultura como juego de máscaras

Tomás E. Almorín Oropa

Resumen: Se analizan los cinco ejes que estructuran la *opera prima* de Nietzsche: la afirmación de la unidad primordial de todas las cosas, llamada "Uno primordial" por el propio filósofo. El descubrimiento del fondo siniestro de la existencia. A partir de la interpretación que Nietzsche hace de la tragedia griega, la postulación de dos impulsos o instintos enunciados como "lo apolíneo" y "lo dionisiaco". La consideración del arte como "consuelo metafísico" que justifica al mundo como fenómeno estético. Y por último, la extensión de la "cura artística" a un *continuum* de máscaras en el que consiste la cultura toda, juego por el que la unidad primordial rota busca curar el dolor fundamental de la existencia.

Palabras clave: "Uno primordial", apolíneo, dionisiaco, arte, tragedia, consuelo metafísico.

Abstract: This paper analyzes the five axes which structure Nietzsche's *opera prima*: the affirmation of primordial unity in all things, which the philosopher calls de "Primordial One"; the discovery, parting from the interpretation of Greek tragedy by Nietzsche, of the sinister side of existence; the postulation of two impulses or instincts called "the Apolline" and "the Dyonisiac"; the consideration of art as a "metaphysical consolation" which justifies the world as an aesthetic phenomenon. Finally, the "artistic cure" is broadened to a mask *continuum* which makes up the

whole culture; game through which the broken primordial unity seeks to cure the fundamental pain of existence.

Key words: "Primordial One", the apolline, the dyonisiac, art, tragedy, metaphysical consolation.

Cómo se descubre un estilo artístico: el caso de la cultura olmeca

Miguel Ángel Ríos Sánchez

Resumen: Se expone cómo y cuándo se definió el estilo artístico olmeca. El proceso estuvo marcado por sorprendentes descubrimientos e hipótesis fantásticas, por exploraciones románticas y eruditas polémicas. El caso olmeca muestra, además, el interés que suscitó el encuentro de sus orígenes, el descubrimiento de la "cultura madre" de Mesoamérica.

Palabras clave: religión, jaguar, cultura madre.

Abstract: In this paper we show how and when was defined the olmec artistic style. All this process was marked by surprising discoveries and fantastic hypothesis, by romantic explorations and erudite controversies. Besides, the "olmec case" show, the interest that aroused the meeting of its origins, the discovery of "mother culture" of Mesoamerica.

Key words: religion, jaguar, mother culture.

La eutanasia en la **República** *de Platón y el debate contemporáneo*

Víctor Hugo Méndez Aguirre

Resumen: Se analiza el debatido tema de la eutanasia. Culturas anteriores o paralelas respetan la libertad y el derecho a decidir sobre el momento oportuno de morir. Estas otras miradas de la muerte son buscadas en Oriente o en los antecedentes precristianos de Occidente. El prestigio del universo grecolatino, particularmente Platón, ha influido en decisiones de jueces de otras naciones en asuntos conexos. ¿Qué clase de eutanasia, si la hay, es incorporada en la utopía platónica? ¿Qué consecuencias se derivan de ello para el debate contemporáneo? El presente escrito se restringe a responder estas preguntas. Su relevancia resulta evidente ante

la necesidad de contar con claridad conceptual para abordar los temas que agobian a la sociedad contemporánea.

Palabras clave: ética, derecho, voluntario.

Abstract: Euthanasia is anaylzed. Parallel cultures respect the freedom and the right to decide over one's appropriate time to die. Other perspectives on death have been searched in the East or in the prechristian background of the Western civilization. The prestige of the grecolatin universe, namely Plato has strongly influenced the decisions of judges of other nations in matters of the same nature. What kind of euthanasia, if there are any, is incorporated in the platonic utopia? What consequences derived from it the contemporary debate? The present work is limited to answer these questions. Its relevance is evident in front of the need for conceptual clearness to deal with the issues that weigh on contemporary society.

Key words: ethics, right, voluntary.

Existencia y amor a Dios: en torno de la afectividad en Bernardo de Clairvaux

Óscar Figueroa

Resumen: Se explora la posibilidad de tender un puente entre el análisis heideggeriano de la existencia y la cuestión de Dios. La vaga referencia que Heidegger hace de san Agustín y Pascal en la sección de *Sein und Zeit* dedicada a la cuestión de la afectividad (*Befindlichkeit*), da paso a la reflexión en torno de la posibilidad de una existencia que reclama como modo auténtico de la "afectividad" el amor a Dios y no la angustia que viene de asumir mi ser-para-la-muerte. Bernardo de Clairvaux, teólogo del amor *par excellence*, se erige como figura central de esta reflexión, la cual parte de la premisa de que el tratamiento de Bernardo acerca del amor, en *Sermones super Cantica canticorum* y en *Liber de diligendo Deo,* ofrece los elementos necesarios para explorar la posibilidad de una existencia que, en tanto finitud, es no obstante capaz de des-cubrir lo Absoluto.

Palabras clave: Edad Media, misticismo, existencialismo, angustia, *caritas*, Heidegger.

Abstract: Taking as point of departure the passing reference to St. Agustin and Pascal that Heidegger, via Max Scheler, made in the section of *Sein und Zeit* devoted to the question of affectivity (*Befindlichkeit*), this paper

discusses the possibility of an existence toward the Absolute (*i.e.*, God). Linking the questions of God and the Heideggerian analysis of existence as elaborated from the point of view of affectivity, our reflection engages Bernard of Clairvaux's understanding of love as it occurs in his *Sermones super Cantica canticorum* and *Liber de diligendo Deo*. Our central argument is that Bernard's treatment of love offers rich elements for exploring the possibility of an existence, which, without abandoning its intrinsic finite character, is nonetheless able of dissclosing the Absolute.

Key words: Middle Age, mysticism, existencialism, angustia, *caritas*, Heidegger.

Tocando el cielo

Jorge Luis Ortiz Rivera

Resumen: El conocimiento místico es un problema que ha despertado la inquietud de muchas culturas. Desde la antigüedad clásica, se ha intentado describir el camino que el ser humano debe recorrer para alcanzar el contacto —ἀφή— o conocimiento inmediato con el Absoluto. Se analizan varios intentos de ascenso místico y se intentan describir, desde la visión filosófica, las actitudes necesarias para alcanzarlo.

Palabras clave: Absoluto, conocimiento, cristianismo, intuición metafísica, Plotino, san Pablo, trascendencia.

Abstract: The mystic knowledge is a problem that has awakened the curiosity of many cultures. Since classic antiquity it is been tried to discover the path that the human being should continue for being able to reach the contact —ἀφή— or knowledge with the Absolute. Many chances mystic raising is analyzed in the present article, trying to describe, from a philosophical point of view, the necessary attitudes to reach it.

Key words: Absolute, knowledge, christianity, intuition, metaphysics, Plotino, St. Paul, trascendence.

Naturaleza y arte: un diálogo con la poesía

Cristian De Bravo D.

Resumen: Se analiza la relación entre naturaleza y arte, a partir del diálogo con la poesía de Efraín Barquero y del significado de ambas palabras en su correspondencia con los sentidos adquiridos bajo la experiencia grie-

ga del ser. Desde este punto de vista, será posible descubrir el carácter poético que subyace a todo movimiento de la existencia, no sólo en el ámbito de la belleza, sino también en el de la verdad.

Palabras clave: techné, patria, mundo, poeta, *póiesis*, génesis.

Abstract: The following article has as topic the relation between nature and art. We take the orientation for it through a dialogue with the poetry of Efrain Barquero and from the meaning of both the words in correspondence with the senses acquire under the greek experience of the being. Under such an orientation it would be possible to see the poetic feature lying under any movement of existence, not only in the scope of beauty, but also in that of the truth.

Key words: techné, homeland, world, poet, *póiesis*, genesis.

Los cortejos del Diablo *o el problema de la novela histórica*

Gonzalo Soto Posada

Resumen: Se discute el problema de la relación literatura e historia. El autor de *Los cortejos del Diablo* sostiene que toda novela es ficción e imaginación poética, sin que la historia, en tanto narración de sucesos objetivamente acaecidos, sea el objeto de la literatura. El artículo intenta mostrar que toda novela es ficción e historia, narración ficticia y narración referencial; sólo que ambas narraciones, por ser interpretaciones, son ficciones hermenéuticas. Desde esta perspectiva, se intenta mostrar la presencia de *El martillo de las brujas* en *Los cortejos del Diablo* del escritor Germán Espinosa.

Palabras clave: ficción, hermenéutica, brujería.

Abstract: The problem of the relation literature-story is discussed here. The author of *Los cortejos del Diablo* states that all novels are fiction and poetic imagination, and that the story being a narration of events occurred in an objective manner is not the object of literature. This article tries to show that all novels are fiction and story, fictional narration and referential narration, however both narrations, being interpretations are hermeneutic fictions. From this perspective, the presence of *El martillo de las brujas* in *Los cortejos del Diablo* of German Espinosa is intended to be shown.

Key words: fiction, hermeneutics, witchcraft.

Intersticios
FILOSOFÍA/ARTE/RELIGIÓN

SUSCRIPCIÓN ANUAL (dos números):

Interior de la República Mexicana:	$190.00
Extranjero:	$ 30.00 dólares

El trámite puede realizarse por correo electrónico (egonzalez@uic.edu.mx) o por teléfono (5487 1430). En ambos casos, deberá depositarse la cantidad de la suscripción en Banamex, cuenta 123 1871, sucursal 241, a nombre del Instituto Internacional de Filosofía, A.C., indicando, en la parte superior de la ficha de depósito, el concepto del pago (suscripción Revista Intersticios). Enviar copia de la ficha de depósito por fax (5487 1337). Remitir el original por correo físico a Revista *Intersticios*, Escuela de Filosofía, Instituto Internacional de Filosofía, A.C., Insurgentes Sur Núm. 4303, Santa Úrsula Xitla, 14420, Tlalpan, D.F.

PARA PUBLICAR:

1. Todo artículo deberá ser inédito.
2. Sólo se publican artículos en español; los textos que incluyan pasajes en un idioma distinto deberán presentar también la traducción al español.
3. No se aceptan ensayos o artículos sin aparato crítico.
4. Los artículos deberán tener una extensión mínima de 10 cuartillas y máxima de 20, escritas por una sola cara en *Times New Roman* 12, a renglón y medio; además, deberán entregarse en archivo electrónico e incluir resumen del artículo, no mayor de 7 líneas, en español e inglés, así como las palabras clave (español e inglés). En el caso de las reseñas, la extensión será entre 3 y 4 cuartillas si es expositiva, y entre 8 y 10 si es de comentario; no requieren de resúmenes ni palabras clave.
5. Las citas al pie de página deberán registrarse indicando: Nombre y apellido (no abreviado) del autor, título de la obra, país, editorial, año y número de página(s).
6. Los artículos deberán ser enviados a la revista *Intersticios*, a la dirección arriba señalada o bien, vía internet, a egonzalez@uic.edu.mx. Los datos del autor requeridos son los siguientes: *a)* nombre, *b)* departamento/escuela, *c)* institución/universidad y *d)* país.
7. Los artículos serán sometidos a un doble arbitraje ciego del Consejo Editorial de la revista y, una vez publicados, serán propiedad de la Universidad Intercontinental.
8. En caso de ser aceptado, el artículo será editado y, una vez publicado, el autor recibirá tres ejemplares del número en el que aparezca.

CARPETA GRÁFICA



Universidad Intercontinental, *campus* Insurgentes Sur, 2006
foto: Jesús Ayaquica Martínez



Universidad Intercontinental, *campus* Insurgentes Sur, 2006
foto: Jesús Ayaquica Martínez



Universidad Intercontinental, *campus* Insurgentes Sur, 2006
foto: Jesús Ayaquica Martínez.



Universidad Intercontinental, *campus* Insurgentes Sur, 2006
foto: Jesús Ayaquica Martínez



Universidad Intercontinental, *campus* Insurgentes Sur, 2006
foto: Jesús Ayaquica Martínez



Universidad Intercontinental, *campus* Insurgentes Sur, 2006
foto: Jesús Ayaquica Martínez



Universidad Intercontinental, *campus* Insurgentes Sur, 2006
foto: Jesús Ayaquica Martínez

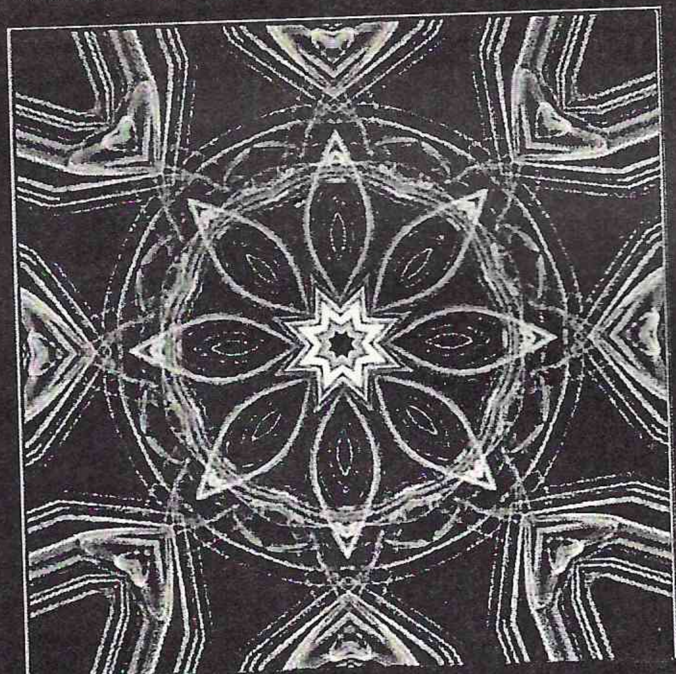


Universidad Intercontinental, *campus* Insurgentes Sur, 2006
foto: Jesús Ayaquica Martínez

ISSN 1665-1103

Avatares

Cuaderno de Investigaciones en Cultura y Filosofía



27

Universidad Intercontinental

Instituto Internacional de Filosofía, Escuela de Filosofía

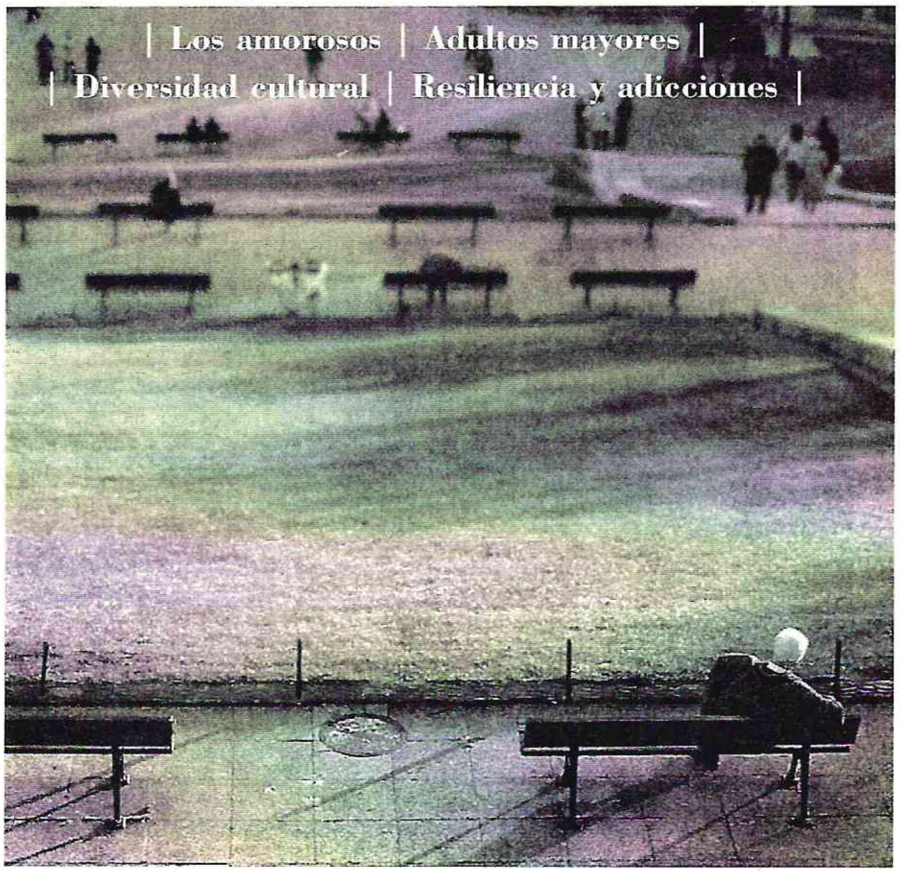
México, publicación semestral, año 9, jul/dic 2006

REVISTA INTERCONTINENTAL DE

UNIVERSIDAD INTERCONTINENTAL

PSICOLOGÍA y EDUCACIÓN

ISSN 0187-7690 Vol. 7, núm. 2 | JULIO-DICIEMBRE 2005 | Tercera época



Traduic

REVISTA DE TRADUCCIÓN LITERARIA

Entrar en el campo de la traducción significa viajar a través de la palabra por mundos diferentes, constituye el inicio de un intercambio cultural que lleva al descubrimiento de la diversidad de lo otro y también es volver a la torre de Babel, esta vez, por medio de un procedimiento intrincado que conduce a la formación de un patrimonio de la humanidad y, finalmente, a un pensamiento universal.

La traducción ha dado lugar a debates que van desde la definición del concepto mismo de traducción hasta el cuestionamiento de sus verdaderas posibilidades. Esto es *Traduic*: un foro abierto a las inquietudes, reflexiones, propuestas y experiencias de los traductores, un espacio siempre abierto para el diálogo entre quienes compartimos la pasión por traducir.

PUBLICACIÓN DE LA ESCUELA DE TRADUCCIÓN DE LA UNIVERSIDAD INTERCONTINENTAL

ISSN 1665-7594

VOCES

Diálogo misionero contemporáneo

Voces es la revista semestral de teología misionera que publica la Universidad Intercontinental a través de su Escuela de Teología.

Cada número tiene un tema teológico central y un apartado que se titula *Otras voces*, donde se publican artículos teológicos de diversa índole, o bien, artículos que sin ser típicamente teológicos aportan elementos a la reflexión de la teología misionera.

Suscripciones

La suscripción anual (dos números) a la Revista VOCES es de $100 (cien pesos, M/N), para México y $ 20 USA , para el extranjero.

Para la república mexicana, favor de depositar el costo de la suscripción en la cuenta Banamex 123187-1 Suc. 241, a nombre de **Instituto Internacional de Filosofía, A.C.**

Para Transferencias CLABE: 002180024112318717

Enviar comprobante de su depósito a la siguiente dirección electrónica: eteologia@uic.edu.mx (con copia para eontiveros@uic.edu.mx), junto con sus datos personales: nombre, dirección a la que se enviará VOCES y su e-mail para mantenernos en contacto.

Sección Especial

Diecisiete años después
Julián Meza

Universidad dentro del tecnológico
Carlos de la Isla

NUEVA ÉPOCA • OTOÑO 2006 • ESTUDIOS 78 • VOL. IV

ESTUDIOS

Filosofía • Historia • Letras

60 AÑOS ITAM

DIÁNOIA

Diánoia
Instituto de Investigaciones Filosóficas-UNAM,
Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria,
Coyoacán, C.P. 04510, México, D.F.
Tel: (52 55) 56 22 74 39
Fax: (52 55) 56 65 49 91
Correo electrónico: dianoia@filosoficas.unam.mx

Instituto de Investigaciones Filosóficas

f i l o s

Base de Datos sobre Filosofía en México

¿Qué es FILOS?

FILOS es una base de datos bibliográfica en línea, editada por el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM. Tiene como propósito reunir y difundir trabajos de filosofía publicados en México, apoyar la investigación y relacionar a personas e instituciones interesadas en el ámbito filosófico. Está dirigida a estudiantes, investigadores de filosofía o especialistas de alguna de sus ramas.

Ventajas de FILOS sobre otras bases de datos similares:

Registra cada uno de los artículos sobre filosofía publicados en revistas mexicanas.
Presenta un resumen de cada libro registrado en la base de datos.
Desglosa ensayos contenidos en libros colectivos.
Registra documentos que no están codificados en ningún medio electrónico.
Indica en qué biblioteca se encuentra cada documento.
Actualiza su información día con día.

¿Qué contiene la base de datos FILOS?

18 500 registros bibliográficos de libros, tesis, artículos de revistas, reseñas, bibliografías, obras de consulta, etcétera, de documentos primarios y secundarios publicados desde 1975.

Acceso a la base de datos
Filos se puede consultar directamente en:
http://132.248.150.101:4500/ALEPH/spa/fil/fil/fil/START
O a través de la página web del Instituto de Investigaciones Filosóficas:
http://www.filosoficas.unam.mx

Información y envío de aportaciones

Bibliografía Filosófica Mexicana
Instituto de Investigaciones Filosóficas,UNAM
Ciudad Universitaria, Circuito Maestro Mario de la Cueva s/n
Coyoacán, 04510, México, D.F.
Tel.: 56 22 72 40
Fax: 56 65 49 81/56 22 74 27
Responsable: Cristina Roa
e-mail: filos@filosoficas.unam.mx

ÍNDICE

ISSN 1405-4752
9771405475007